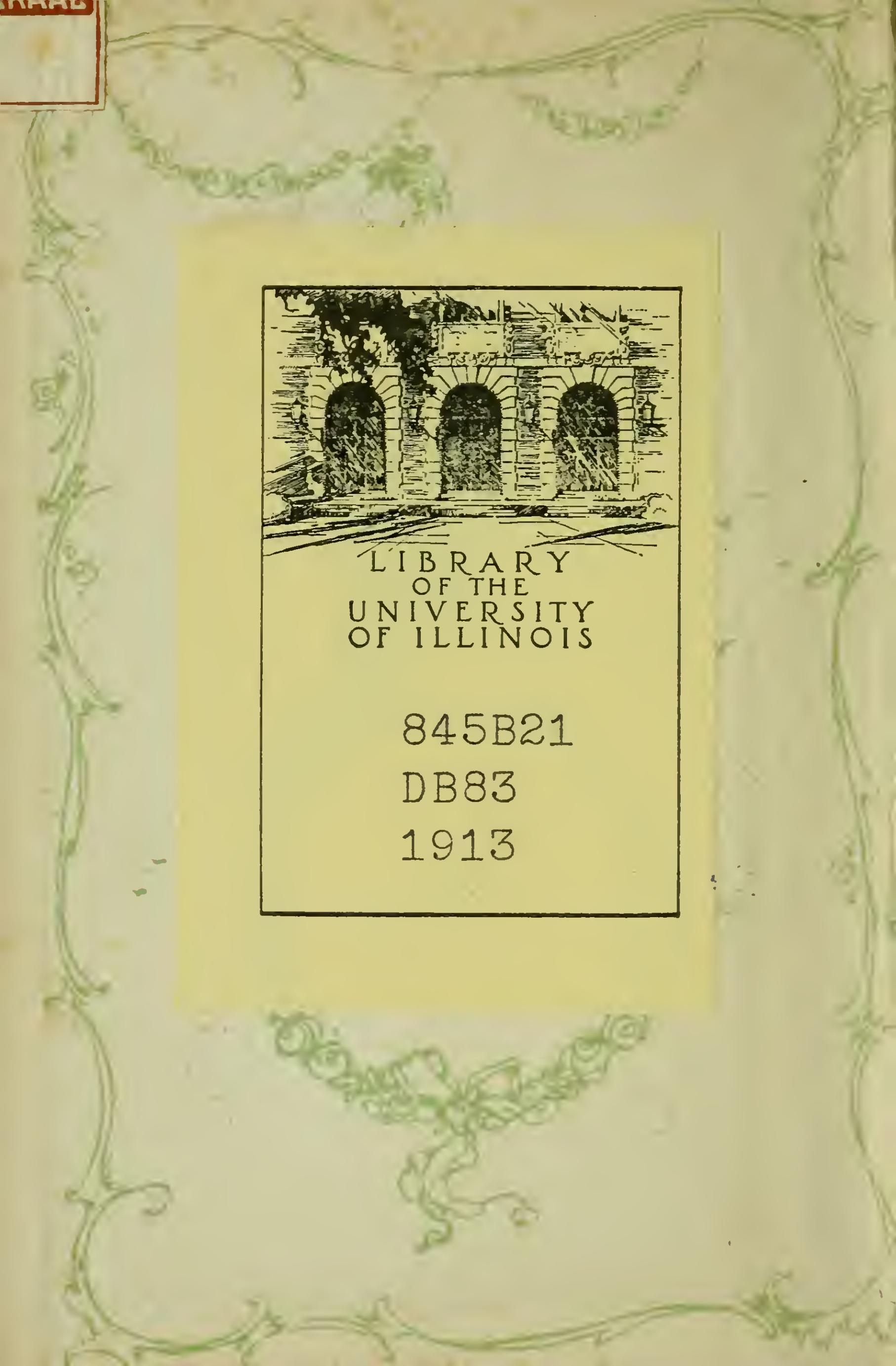

FERDINAND
BRUNETIÈRE
Honoré
de Balzac



Honoré de Balzac



Honoré de Balzac

1799–1850

Par

Ferdinand Brunetière
de l'Académie française

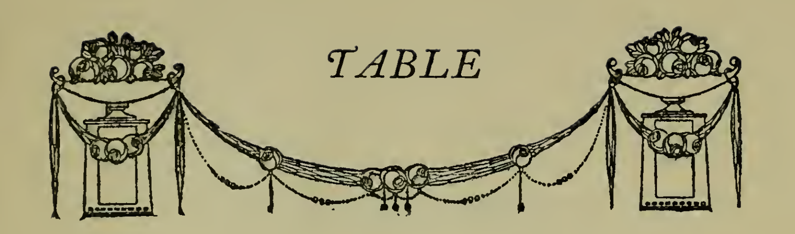


Nelson
Éditeurs
189, rue Saint-Jacques
Paris

Calmann-Lévy
Éditeurs
3, rue Auber
Paris

Ce ne sont pas des romans comme on l'avait entendu avant lui, que les livres impérissables de ce grand critique.

GEORGE SAND.



TABLE

AVANT-PROPOS

Si l'on a pu dire de Molière qu'il était, non seulement le plus grand des auteurs comiques, mais « la Comédie » même, on peut dire de Balzac qu'il a été, non seulement le plus grand, le plus fécond, et le plus divers de nos romanciers, mais « le Roman » même ; et l'objet du présent volume est de montrer qu'en le disant on ne dit rien que d'absolument et d'exactement vrai. C'est pourquoi le lecteur est prié de ne pas chercher dans les pages qui suivent une biographie d'Honoré de Balzac, — ou ce que l'on appelle aujourd'hui de ce nom, — des renseignements sur ses origines, des anecdotes sur son temps de collège, la chronique de ses amours, et le fastidieux récit de ses querelles avec les journaux ou avec les libraires, mais uniquement une *Étude* sur l'œuvre, où, sans doute, on ne s'est point abstenu de parler de l'homme et du roman de sa vie, quand on l'a cru nécessaire, mais enfin où l'on a voulu surtout définir, expliquer, et caractériser cette œuvre, telle que l'on croit qu'elle serait encore, si Balzac, au lieu de naître à Tours, fût né, par exemple, à Castelnaudary,

76

et qu'au lieu de faire son droit, il eût étudié la médecine !

Pour la définir, — on s'est attaché tout d'abord à montrer en quoi les romans de Balzac différaient de tous ceux qui les ont précédés ; et comment, par quelles qualités, ou, si l'on le veut, par quels défauts, l'imitation de Balzac s'était imposée depuis cinquante ans à tous les romanciers qui lui ont succédé. Non pas d'ailleurs qu'à ce propos on ait exprimé des préférences ou essayé de donner des rangs, et on n'a mis Balzac ni au-dessus ni au-dessous de personne ; mais c'est un fait que, depuis cinquante ans, un bon roman est un roman qui ressemble d'abord à un roman de Balzac, tout de même que, pendant cent cinquante ans, une bonne comédie a été celle qui ressemblait à une comédie de Molière ; — et on a tâché de donner les raisons de ce fait. Il est clair, après cela, que la valeur intrinsèque des romans de Balzac ne saurait être étrangère ni à ce fait, ni aux raisons de ce fait.

En second lieu, pour mettre cette valeur en lumière, — je n'ai pas feint d'ignorer ce que d'autres ont pu déjà dire du roman de Balzac ; et, au contraire, je me suis efforcé de faire que cette *Étude* fût non pas un simple résumé, ni uniquement une discussion, mais, comme on dit, une « mise au point » des jugements de la critique

sur l'œuvre du grand romancier. Et, en effet, — me permettra-t-on de le dire en passant ? — je ne connais rien de plus impertinent que cette méthode à la mode, qui consiste aujourd'hui, quelque sujet que l'on traite, à le traiter comme si personne avant nous ne s'en était avisé, n'y avait rien compris du tout, ou n'en avait rien dit que de parfaitement négligeable. Mais, au contraire, il n'y a rien de négligeable en critique, non plus qu'en histoire ; et les jugements que l'on a portés avant nous sur un Balzac ou sur un Molière, se sont littéralement « incorporés » à leur œuvre, et de telle sorte qu'on ne puisse les en détacher qu'aux dépens de la signification de cette œuvre.

Enfin, et pour achever de caractériser la nature de l'œuvre de Balzac, — on a essayé de montrer qu'une part du génie de Balzac, et non la moindre, était d'avoir compris que le roman, en son temps, n'étant pas constitué comme genre, dans une indépendance entière des genres voisins, tels que le récit d'aventures, et tels que la comédie de mœurs, il suffisait, pour le renouveler, ou, à vrai dire, pour le « créer », de lui assurer, en en posant les conditions, cette indépendance ou cette « autonomie ». Car, je ne sais pas aujourd'hui s'il y a une « hiérarchie des genres ! » Mais, que les « genres littéraires » existent, et qu'ils aient des caractères déterminés ; que ces caractères évoluent ; et, comme les caractères des espèces dans

la nature, qu'en évoluant, ils s'expriment ou se réalisent, selon les circonstances, avec plus ou moins de bonheur, de force ou de précision, de cela j'en suis sûr ; — et je voudrais que dans ce volume on en trouvât la preuve.

C'est ce que j'ai cru que je pouvais faire de mieux en écrivant ces pages sur Balzac. Une œuvre comme la sienne, je veux dire : de cette ampleur et de cette solidité, a pu dépendre en son temps, mais ne dépend plus aujourd'hui des circonstances de sa production. Que savons-nous de la vie de Shakespeare ? et des circonstances de la production d'*Hamlet* ou d'*Otello ?* Si ces circonstances nous étaient mieux connues, croit-on, et qui dira sérieusement, que notre admiration pour l'un ou l'autre drame en fût accrue ? Le serait-elle, si c'était un « portrait » que le personnage du More de Venise, ou si Shakespeare s'était peint lui-même sous les traits du prince de Danemark ? Ainsi de Balzac ! et quoique cinquante ans à peine nous séparent de lui. Son œuvre existe « en soi » si je puis ainsi dire, et en dehors de lui, par conséquent. C'est pour cela qu'il est Balzac. S'il n'était pas Balzac, j'aurais peut-être essayé d'écrire sa biographie. Des écrivains très médiocres ont eu quelquefois une vie très intéressante, et en la racontant on oublie la médiocrité de leur œuvre. Mais, en vérité, j'au-

rais cru faire injure à la mémoire de Balzac de le traiter comme s'il eût eu nom... Jules Sandeau, ou Charles de Bernard ; et j'aurais cru manquer à la première obligation du critique ou de l'historien de la littérature, en parlant de l'homme plus et autrement qu'il n'était nécessaire pour l'intelligence de son œuvre.

HONORÉ DE BALZAC

1799–1850

CHAPITRE PREMIER

DU ROMAN MODERNE AVANT BALZAC

LORSQUE le jeune Honoré de Balzac, en 1819, ayant à peine terminé ses études, commença bravement, dans une mansarde de la rue Lesdiguières, son apprentissage de la vie littéraire, sans autre vocation, plus précise ou plus impérieuse, que celle de se faire un nom par le moyen de sa plume et une fortune par le moyen de son nom, deux formes de roman se partageaient la faveur du public : c'étaient le roman « personnel », et le roman historique.

Les origines prochaines du roman personnel, — je dis : prochaines, car le lecteur ne s'attend pas que nous remontions jusqu'à l'*Odyssée*, — dataient, dans la littérature européenne, du

Gil Blas de Le Sage, et, par delà Le Sage, de cette veine espagnole du roman picaresque, qui s'était ouverte avec le *Lazarille de Tormes* [1554] et tarie avec le *Marcos d'Obregon* [1618]. Il consiste essentiellement dans le récit d'aventures dont le narrateur a commencé par être le héros, et ces aventures ayant moins pour objet de mettre ses qualités ou ses vertus en lumière, que de retracer le dessein d'une vie humaine, et la fortune plus ou moins singulière d'une condition privée.

« L'histoire, a-t-on dit de nos jours, — et le mot passe la portée des frères de Goncourt, qui l'ont dit, — est du roman qui a été ; le roman est de l'histoire qui aurait pu être. »

On ne s'en rend compte nulle part mieux que dans le *Gil Blas* de Le Sage, à moins que ce ne fût dans les *Mémoires de d'Artagnan*, de Courtils de Sandras, un de ses contemporains. Rendons à chacun ce qui lui est dû, et faisons honneur à ce pauvre diable d'avoir mis au monde les personnages fameux d'Athos, d'Aramis et de Porthos ! Mais ce que n'a pas vu Courtils de Sandras — qui d'ailleurs est illisible, tandis que Le Sage est un de nos bons écrivains, — c'est que, des aventures très particulières ou extraordinaires, qui nous intéressent à cause de leur singularité même, ne nous intéressent qu'une fois, et nous les oublions promptement. Elles ne font pas trace

en nous, et elles ne s'y confondent point avec les leçons de l'expérience. Notre connaissance de la vie commune n'en est pas accrue. Car, elle ne l'est que par le récit d'aventures qui auraient pu être les nôtres ; et, comme c'est justement ce que nous ne saurions dire ni de celles de d'Artagnan, ni de celles de Lazarille de Tormes, c'est donc cette raison qui fait la supériorité de *Gil Blas*. Le roman picaresque peut avoir d'autres mérites, et nous convenons qu'il les a. Les mœurs y sont plus caractérisées ; le goût de terroir en est plus prononcé ; c'est l'Espagne tout entière offerte à notre curiosité, l'Espagne de Charles-Quint et de Philippe II. Mais le *Gil Blas* de Le Sage est plus voisin, lui, de la définition du roman, et peut-être l'eût-il réalisée dès 1715, si deux choses ne l'en avaient perpétuellement détourné : l'intention comique ou satirique, et la prétention au style. L'auteur de *Gil Blas* n'a jamais oublié qu'il était celui de *Turcaret ;* et se trouvant réduit, d'autre part, à faire, pour de l'argent, une besogne qui n'était qu'à demi dans ses goûts, il a tenu du moins à prouver que, si les dieux l'eussent permis, il était capable de mieux faire, ou autre chose. Le Sage, en imitant quelquefois la vie, songe bien moins à l'imiter qu'à rivaliser avec l'auteur des *Caractères* et celui de *Tartuffe*.

Quoi qu'il en soit, et pendant une cinquantaine d'années, — à la suite et sur les brisées de l'auteur

de *Gil Blas,* — le roman affecta presque universellement, en France, et en Angleterre, où déjà quelques-uns de ses chefs-d'œuvre se préparaient, la forme du récit personnel. *Robinson Crusoé* [1719] ; *les Voyages de Gulliver* [1727] ; *Manon Lescaut* [1732] ; *Marianne* [1735], et généralement tous les romans de Marivaux et de l'abbé Prévost, sont des récits personnels. « J'étais là, telle chose m'advint... » Pour différents qu'ils soient à tous autres égards, tous ces romans se ressemblent en ceci que les héros de l'aventure s'y racontent eux-mêmes ; et il ne faut point douter que, dans l'évolution du genre, cette prédilection pour la forme du récit personnel ne tienne à l'intention de rendre le roman plus conforme à la réalité. Ces conteurs d'eux-mêmes sont comme autant de « témoins » de leur temps, qui déposent. Leur parole authentique le récit de leurs aventures. On discuterait peut-être avec l'abbé Prévost, on épiloguerait, on révoquerait tel détail en doute ! mais, le moyen de contredire Marianne, la Marianne de Marivaux, ou le chevalier Des Grieux ? et si quelqu'un doit ou peut savoir avec exactitude ce qui leur est arrivé, n'est-ce pas eux ? C'est ainsi que, par l'intermédiaire du récit personnel, s'introduit dans le roman un accent de réalité qui le rapproche de sa définition. En essayant de lui communiquer le genre d'intérêt qui plaisait dans les *Mémoires*, on donnait au roman personnel

quelque chose de cet air vécu, qui est tout ce qu'on trouve quelquefois dans les *Mémoires* eux-mêmes, et qui suffit à les faire lire. De quelque façon que l'histoire soit écrite, on s'y plaît, parce qu'elle est l'histoire.

Le succès du roman par lettres, — de la forme de *Clarisse Harlowe* [1748] ou de *la Nouvelle Héloïse* [1762] — n'interrompit ni ne contraria la vogue du roman personnel, et, tout au contraire, on peut dire, il faut même dire qu'il ne contribua qu'à la favoriser. Et, en effet, si la « correspondance », n'étant pour ainsi dire qu'un journal à deux, n'est donc aussi qu'une forme de la « confession », ou de la « confidence », on voit comment le « roman par lettres » continue et prolonge, en l'élargissant et en la diversifiant, la forme du récit personnel. C'est bien elle-même que Clarisse Harlowe analyse, comme faisait Marianne ; et Saint-Preux, sous ce rapport, ne diffère du chevalier Des Grieux que pour s'anatomiser plus complaisamment.

Seulement, et à cause de ceci que, plus on met de complaisance à s'anatomiser, et plus on se découvre d'originalité, le « roman par correspondance », tout en continuant le roman personnel, le détourne de son objet, en le détournant de la représentation de la vie commune, pour le diriger vers l'analyse psychologique. Rappelons-nous à ce propos le début des *Confessions* de Rousseau. Il a,

dit-il, la prétention de n'être fait, lui, Rousseau, comme personne... C'est pourquoi, dans *la Nouvelle Héloïse,* et bientôt dans *Werther* [1774], ce que l'on va s'efforcer de noter, comme aussi bien dans *les Liaisons dangereuses,* c'est en combien de manières un homme peut différer d'un autre homme, une femme d'une autre femme ; et le roman personnel se transforme en une représentation des cas exceptionnels. Chacun désormais va chercher en soi, et ne trouvera qu'en lui, la matière de son observation. Ce qu'il y croira voir de commun avec les autres hommes, il le négligera, pour ne retenir que ce qu'il s'attribuera de propre et de particulier, ou d'unique, pour mieux dire. Ce quelque chose d'unique, il n'écrira qu'afin de le mettre en lumière. Et, comme notre originalité, quelque idée que nous nous en formions, n'est jamais aussi rare, ni surtout aussi complète que nous le voudrions, c'est ce qui explique ce que l'on va voir s'introduire de révolutionnaire, en même temps que d'orgueilleux, dans le roman personnel. « Voilà mon histoire, et telle qu'elle est, ne ressemblant sans doute à celle de personne, ne concevez-vous pas l'estime que je m'inspire ? Mais combien cette histoire ne serait-elle pas plus originale encore, si j'avais pu me développer plus librement, c'est-à-dire dans un monde où les conventions ne fussent pas un constant et perpétuel obstacle à la libre expansion

du Moi ! » Ainsi s'expriment et vont s'exprimer tour à tour *Werther* [1774], *René* [1802], *Delphine* [1802], *Corinne* [1807], *Adolphe* [1816], *Indiana* [1831], *Valentine* [1832], l'Amaury de *Volupté* [1833] ; — et, sous l'influence du romantisme, le roman personnel va devenir l'apothéose du Moi.

On sait que le « romantisme » consiste essentiellement dans cette apothéose. On sait aussi que, sans aller jusqu'à l'apothéose, l'exaltation du Moi par lui-même est en tout temps le principe du « lyrisme ». C'est l'explication du caractère universellement lyrique de la littérature romantique, en Angleterre comme en France, en Italie comme en Allemagne ! Mais par là s'explique aussi la déviation du roman personnel, et comment, — par quelle oscillation d'une égale amplitude, — autant que, de 1715 à 1760, il s'était approché de la définition générale du roman, autant, de 1760 à 1820, il s'en est écarté.

*
* *

Heureusement que, des deux grands écrivains, — fort inégaux, — qui deviennent sous le Consulat les maîtres de la littérature, l'un, l'auteur de *Delphine*, est aussi l'auteur de *Corinne ;* et, quelle que soit l'importance de *René* dans l'œuvre du second, *les Martyrs* n'en ont pas une

moindre. *Corinne* et *les Martyrs !* Il n'y a rien de plus « démodé » dans l'histoire des littératures modernes, et rien surtout de plus « décoloré ». Et cependant !... Cependant, sans compter que, jusque de nos jours, il ne s'écrit pas un roman sur l'Italie qui ne procède à quelques égards de *Corinne*, et que, quand des millions de lecteurs dévorent un roman du genre de *Quo Vadis ?* c'est du Chateaubriand qu'ils lisent, — des *Martyrs* à peine moins « poncifs », ou « poncifs » d'une autre manière, à la manière de 1895 au lieu de l'être à celle de 1809 ; — il y avait, dans ces livres fameux, deux choses capables de contrebalancer ce qu'ils ont par ailleurs de trop personnel : il y avait le sens de l'exotisme, et celui de l'histoire. C'est ce que sut parfaitement discerner un Écossais, Walter Scott, que la jeune critique, d'une manière générale, traite assez dédaigneusement ; — et j'ajoute : assez injustement. Car elle ne saurait faire que son rôle dans l'évolution du roman moderne n'ait été considérable, et nul, précisément, nous aurons à le dire, ne l'a mieux vu que Balzac. Ceux qui s'en sont étonnés : — tel, Émile Zola, — n'avaient pas le sens de l'histoire ; et il est certes permis à un romancier de n'avoir pas le sens de l'histoire, mais ce qui ne saurait l'être à l'historien de la littérature, ce serait d'oublier dans l'évolution du roman la part de Walter Scott et du roman historique.

*
* *

Ce n'était pas du tout qu'il y eût disette ou rareté de « romans historiques », avant Walter Scott ; et, pour ne rien dire de ceux de La Calprenède, dans le goût de sa *Cléopâtre* ou de son *Pharamond,* nous venons nous-mêmes d'indiquer ce qu'il y avait d'historique dans des romans comme le *Gil Blas* de Le Sage, et même comme ces *Mémoires d'un homme de qualité,* de l'abbé Prévost, dont on sait que *Manon Lescaut* n'est qu'un épisode. Les femmes surtout, — madame de La Fayette au XVIIe siècle, avec *Zayde* et *la Princesse de Clèves,* et au XVIIIe siècle mademoiselle de La Force, madame de Fontaine, madame de Tencin, mademoiselle de Lussan, — s'étaient exercées dans ce genre de roman. Mais, romanciers ou romancières, leur dessein n'avait été que de « vulgariser » ou de « romancer » les données de l'histoire, quand encore l'histoire ne leur avait pas servi d'un facile prétexte à s'épargner le labeur de l'invention. Ajoutez qu'on trouve tout dans l'histoire, et que, tout ce qu'on y trouve étant... historique ou réel, on défie commodément, du fond d'une vieille « chronique », le reproche d'invraisemblance ! Inversement ou réciproquement, quand on a le goût de l'invraisemblable ou du

simple romanesque, il n'est que le « situer » dans l'histoire ; et, de là, tant de *Mémoires* apocryphes et d'*Anecdotes* suspectes, dont les littératures modernes sont presque toutes encombrées. Mais, si le sens de l'histoire consiste dans la perception des différences qui distinguent les époques ; dans la connaissance intime du détail caractéristique ; et surtout dans celle des rapports que « les mœurs » soutiennent avec les coutumes, avec les usages, avec les lois, c'est vraiment ce qu'on peut dire que les romanciers, avant Walter Scott, et les historiens eux-mêmes n'avaient pas possédé avant Chateaubriand.

On le comprendra mieux si l'on se reporte aux *Lettres sur l'Histoire de France* [1820-1825] d'Augustin Thierry, et que l'on y relise les raisons de son égale admiration pour Chateaubriand et pour Walter Scott, pour l'auteur des *Martyrs*, — non d'*Atala* ni de *René*, — et pour le romancier d'*Ivanhoe*. Elles sont les mêmes ; et elles se ramènent toutes à celle-ci qu'ils se sont avisés l'un et l'autre, les premiers, de cette chose bien simple, que les sentiments ou les idées d'un contemporain de Louis XIV différaient en plusieurs points des idées ou des sentiments d'un contemporain de Dagobert ou de Chilpéric. Et, en effet, je suis obligé de le redire, il ne paraît point qu'on le soupçonnât avant eux. La « couleur locale », — dont on devait tant abuser, — est une acquisition littéraire du romantisme ;

et, laissant de côté la question de savoir quel profit en ont tiré finalement l'histoire ou la littérature, on ne saurait nier que la recherche de la « couleur locale » ait marqué un moment, ou une phase capitale de l'évolution du roman.

Car, quels motifs l'avaient empêché jusqu'alors de se proposer d'être une exacte imitation de la vie ? Il y avait d'abord le caractère aristocratique de la littérature. La dignité des genres littéraires se mesurait à l'idéal tragique, et on croyait, — à tort d'ailleurs, — que le premier caractère de la tragédie fût la condition royale ou souveraine des personnes. Mais, surtout, et par suite, il y avait des détails que l'on considérait comme vulgaires, dont la transcription littéraire passait pour indigne de l'artiste, avec lesquels d'ailleurs on croyait être si familier qu'ils ne pouvaient que paraître fastidieux au lecteur ; et, précisément, c'était tous les détails que nous tenons pour expressifs de la vie, et qui le sont : le mobilier, le costume, les usages de la vie journalière, la manière de manger ou de se divertir...

Insistons un peu sur ce point, qui peut-être a quelque importance, puisqu'il ne s'agit de rien de moins que de l'introduction dans le roman du plein sens de la réalité. Si nous nous proposons d'imiter fidèlement la vie, nous ne nierons certes pas qu'elle ait des parties nobles, et qu'elle en ait de vulgaires ou de basses, mais nous reconnaî-

trons qu'aucun détail n'est « méprisable », ni surtout « inutile », dès qu'il peut contribuer à nous donner, de quelque manière que ce soit, la sensation de la vie. C'est précisément ce que l'on voyait dans les romans de Walter Scott, et on y aimait justement ce genre de détails. Mais alors, comment et pourquoi, par quelle étrange contradiction, des détails qui semblaient essentiels à la résurrection du passé seraient-ils inutiles à la représentation du temps où nous vivons ? Le « costume, dit-on, ne fait pas l'homme » ; et c'est une question qui vaudrait la peine d'être examinée. Sous le lourd équipement d'un haut baron du moyen âge, un homme de guerre n'est pas le même qu'un élégant marquis de Fontenoy. Et, les « coutumes », à défaut du « costume », croit-on qu'elles n'influent pas sur les mœurs et sur les caractères ?

S'il plaît donc à l'art de ne s'attacher, pour le représenter, qu'à ce que ces habitudes ont de plus général ou de plus universel, et s'il lui convient ainsi de réaliser « le type », par l'élimination de la différence, il le peut, c'est assurément son droit : le droit de la sculpture grecque, de la peinture italienne, et du théâtre français classique ! Mais il a le droit aussi de ne s'attacher qu'à ces différences ; et on ne voit vraiment pas pourquoi la notation en serait réputée moins esthétique que l'élimination ? Cela dépendra du genre que

l'on traitera, d'abord, et de la manière dont on s'y prendra. Ou, en d'autres termes : l'art a un droit de représentation sur la vie tout entière, et la vie, c'est la vie dans sa beauté, dans sa grandeur, dans son intensité, mais aussi, — et pourquoi non ? — dans sa complexité, dans sa diversité, dans sa vulgarité ! Et si ces détails vulgaires sont justement ceux qui peuvent, et qui peuvent seuls, en caractérisant la figure du passé, la ranimer, ils ne sont donc point si « vulgaires » qu'on les avait crus ; le mot même de « vulgarité » devra prendre un sens qu'il n'avait point, il deviendra synonyme d'une sorte de vérité plus humble ou plus intime ; et, surtout, ce qui fut un élément de vie dans le passé n'en deviendra pas un d'insi gnifiance dans le présent.

C'est ce que le roman moderne devait apprendre à l'école du roman historique ; et, en même temps, c'est ce qui peut servir à classer, dans l'histoire littéraire, un genre dont il semble que la critique ait jusqu'ici mal déterminé la place.

Le roman historique proprement dit, à la manière de Walter Scott, — le roman dont les modèles ou les chefs-d'œuvre sont *Ivanhoe*, *Quentin Durward*, *l'Abbé*, *le Monastère*, *Rob Roy*, ou *les Fiancés* de Manzoni, ou encore *le Dernier des Barons*, d'Edward Bulwer Lytton, et l'*Henry Esmond* de Thackeray, — ce roman est nécessairement, et ne pouvait être qu'un genre de transi-

tion. Son rôle a été, dirai-je de préparer l'avènement du roman réaliste ? mais plutôt d'en débrouiller et d'en préciser les conditions. Le roman historique, n'ayant de moyen propre et légitime d'attirer et de retenir l'intérêt que la littéralité de son imitation du passé, si je puis ainsi dire, et un scrupule d'exactitude que l'on pourrait comparer à celui des peintres de l'école hollandaise, il a comme imposé ce scrupule, par un choc en retour, à la représentation de la réalité contemporaine ; et, de cette littéralité de l'imitation, il a fait comme une loi du genre. Ce qu'il ressuscitait était ce qui jadis avait fait vivre ; ce qui fait vivre aujourd'hui est donc ce qui fera durer dans l'avenir. Voilà la leçon du roman historique ; et voilà pourquoi la fortune de Walter Scott ne pouvait avoir qu'un temps. Il y a ainsi, dans l'histoire littéraire, comme dans la nature, des genres ou des espèces dont la fortune et l'existence même sont liées aux circonstances, à un moment précis de leur évolution, et qui meurent de leur victoire. On ne les fera pas revivre ; le fleuve ne refluera pas vers sa source ; le roman historique n'est pas une espèce fixe de son genre. Mais il a eu son heure et son rôle ; et cette heure, si l'on peut ainsi dire, a duré quinze ou vingt ans en France ; et ce sont les quinze ou vingt ans pendant lesquels s'est élaborée la définition du roman dans l'œuvre d'Honoré de Balzac.

*
* *

Ce n'est cependant ni par de vrais « romans historiques », ni par des « romans personnels », que débuta l'ambitieux jeune homme, en dépit de l'exemple, ni par des romans que l'on puisse appeler « balzaciens », puisqu'il les a lui-même expressément exclus de son œuvre. Et aussi devrait-on rayer du catalogue de ses romans *l'Héritière de Birague* [1822], *le Vicaire des Ardennes* [1822], *Argow le Pirate* [1824] et *Jane la Pâle* [1825], si ces récits bizarres ne jetaient quelque lumière, à la fois, sur les origines du talent de Balzac, et sur un élément trop oublié de l'évolution du roman moderne. C'est ce qu'a très bien montré, dans une récente et excellente *Étude*, un de ses biographes ou critiques, M. André Le Breton, à qui nous ne ferons qu'une querelle : c'est d'avoir nommé du nom de « roman populaire », un genre de roman contemporain du mélodrame de Guilbert de Pixérécourt, mais qui n'a vraiment de populaire que de n'être pas littéraire ; — et peut-être n'est-ce pas assez ! Il n'est pas prouvé, du moins, que ce qui n'est pas littéraire soit, et pour cette seule raison, populaire ; et si je crois devoir en faire la remarque, ce n'est pas qu'en assignant au roman de Balzac des

origines populaires, je craignisse de lui manquer de respect, ni qu'en distinguant le « populaire » de l' « antilittéraire », je veuille flatter les prétentions de la démocratie, mais il faut s'entendre sur le sens des mots ; et le mot de « populaire », qui n'exprime que très imparfaitement le caractère des romans de Ducray-Duminil ou de Pigault-Lebrun — *Victor ou l'Enfant de la Forêt*, *Monsieur Botte*, *Mon oncle Thomas*, — n'exprime pas mieux la nature de la dette de Balzac envers ces devanciers oubliés.

*
* *

Si ce genre de roman, — que caractérisent la complication de l'intrigue, l'atrocité des événements, et je ne sais quelle vibration ou quel *tremolo* du style, — procède en France de l'école anglaise de Lewis, l'auteur du *Moine* [1797], d'Anne Radcliffe, l'auteur des *Mystères du Château d'Udolphe* [1797] et du révérend Maturin, l'auteur de *Melmoth le Vagabond*, — c'est ce que je n'examinerai point. Je ne crois pas, d'autre part, avec certains historiens de la littérature, que ce « goût de l'atroce » ait été favorisé ni développé par les événements de la Révolution française. Il faudrait, en effet, pour le croire,

n'avoir pas lu les longs romans de Prévost, son *Cléveland*, qui est de 1734, et son *Doyen de Killerine*, qui est de 1736. Il faudrait aussi ne pas connaître, ou avoir oublié l'histoire du Théâtre Français, et de quelles horreurs, quand on réduit, même les tragédies de Corneille et de Racine, *Rodogune* ou *Iphigénie*, au principal de leur intrigue, l'imagination de nos pères s'est délectée pendant deux cents ans. Il y a encore *Atrée et Thyeste*, *Rhadamiste et Zénobie*. Le théâtre de Shakespeare, et celui de Dryden, ne sont assurément pas moins riches en péripéties sanglantes. D'où je conclus que le « goût de l'atroce » est malheureusement intérieur à l'humaine nature ; et j'ai souvent pensé qu'en admirant la tragédie de « purger les passions » Aristote avait voulu la louer de donner le change à nos instincts de férocité. Le mélodrame de Guilbert de Pixérécourt et le roman de Ducray-Duminil n'ont donc, à cet régard, apporté rien de nouveau ; et il faut chercher ailleurs la raison de leur succès.

Je la trouve dans le caractère de l'intrigue, prodigieusement naïve et en même temps extrêmement compliquée ; je la vois encore dans la part que le dramaturge ou le romancier, pour peu qu'ils ne soient pas trop inexpérimentés en leur art, ont toujours soin d'y faire à l'intervention du hasard ou de la fortune ; et je la vois enfin dans la sincérité communicative de l'émotion que

l'auteur éprouve lui-même en présence de son œuvre. La question qui se pose est de savoir ce que la critique doit penser de la légitimité de ces moyens.

... Si vis me flere, dolendum est
Primum ipsi tibi...

c'est une opinion d'Horace, et Boileau l'a prise à son compte en ce vers :

Pour me tirer des pleurs il faut que vous pleuriez ;

mais il n'y a rien de plus contraire à la pratique de l'art classique, en général ; et je montrerais aisément que, de cette émotion personnelle de l'auteur, on ne trouve pas trace, avant Voltaire et avant Prévost, avant *Zaïre* et avant *Cléveland*, dans l'histoire du drame ou du roman français. De quel côté penche l'auteur d'*Andromaque*, du côté de Pyrrhus ou du côté d'Oreste, du côté d'Hermione ou du côté d'Andromaque ? et de quel côté l'auteur même du *Misanthrope*, du côté de Philinte ou du côté d'Alceste ; j'oserai demander : du côté de Célimène ou du côté d'Éliante ? Un classique ne « prend parti » que quand les lois du genre l'y obligent, comme Molière dans son *Avare* ou dans *Tartuffe*, qui n'auraient plus de raison d'être, s'ils n'étaient une satire, et donc une dérision non douteuse de l'avarice et de l'hypocrisie ; ou quand la donnée morale du sujet l'exige absolument, comme Racine dans *Phèdre* ou dans

Britannicus. On n'a guère vu qu'Ernest Renan qui inclinât du côté de Néron, et Renan ne faisait pas de théâtre.

Pour l'intervention du hasard dans l'intrigue, elle est toujours, aux yeux des grands classiques, la négation même de l'art. Mais elle n'en est pas moins un moyen d'action très puissant, et, de toutes les sources du « pathétique », l'une des plus abondantes. Prévost, dans ses longs romans, et même dans *Manon Lescaut*, en a tiré le parti le plus habile ; et avec quel succès ! nous le savons par le témoignage de cette grande enamourée de Julie de Lespinasse. Aussi bien, le hasard joue son rôle dans les affaires humaines ! Il a donc le droit de l'occuper aussi dans la littérature. On se demande même à ce propos si le « romanesque » ne serait pas un autre nom du hasard, plus littéraire ? et, en effet, ce qui est « nécessaire » est rarement romanesque. Un roman est, sans doute, et doit être autre chose, mais il est d'abord un récit d'événements qui pouvaient ne pas arriver. Il n'est pas bien bon s'il n'est que cela, mais il faut qu'il soit cela ! *Gil Blas* est cela ; *Manon Lescaut* est cela ; *Clarisse Harlowe* est cela ; *le Père Goriot* sera cela.

Et quant à la complication de l'intrigue, je ne me bornerai pas à dire qu'elle est un puissant moyen de soutenir l'intérêt, mais elle en est le principal. Ne faisons pas les dégoûtés, et

ne nous piquons pas d'un sot dilettantisme ! Il n'y a guère roman sans « intrigue », et il n'y a point d' « intrigue » sans quelque complication d'événements. Qu'on ne nous objecte point les *Adolphe* ou les *René*, ni surtout un *Obermann*. *Adolphe* et *René* ne sont point des romans : *René*, c'est un poème, et *Adolphe* n'est qu'une « étude analytique » ! Mais *Delphine*, *Corinne*, *Indiana*, *Valentine* sont des romans, parce qu'une intrigue en fait le lien. Et il est d'ailleurs possible que cette intrigue soit faible ; que les péripéties n'en aient rien d'assez imprévu ; que le dénouement au contraire en soit trop attendu ; mais c'est une intrigue, et, sans cette intrigue, il ne demeurerait de ces quatre récits inégalement célèbres qu'une revendication passionnée du droit de la femme à l'indépendance et à l'amour.

Je le dis tout de suite : c'est ici le profit que Balzac a tiré de son apprentissage du roman qu'on appelle « populaire », et de ses premiers essais. En écrivant *le Vicaire des Ardennes* ou *Argow le Pirate*, il s'est rendu compte, un peu confusément, que, quelle que soit l'originalité des « modèles » découverts par son observation ou conçus par son imagination ; quelle que soit la singularité psychologique des « cas de conscience » ou de passion, que pouvait offrir à notre curiosité le spectacle mouvant de la vie ; quelque côté des mœurs contemporaines qu'il prétendît mettre

en lumière et quelque thèse, morale ou sociale, qu'il voulût soutenir ; quelques préjugés ou conventions qu'il se proposât d'attaquer, et de détruire, s'il le pouvait ; et quelque talent enfin d'expression ou de style dont il se sentît capable et impatient de faire preuve, il fallait « un nœud » dans un roman, et que ce « nœud » ne pouvait être que celui d'une intrigue. Il faut dans un roman « qu'il se passe quelque chose » et que, de ce quelque chose, dépendent une ou plusieurs destinées humaines. C'est à ce « quelque chose » qu'il faut qu'on ait l'art d'intéresser le lecteur ; et nous discuterons ensuite la légitimité de notre émotion, nous examinerons la qualité des moyens dont l'auteur a usé pour nous intéresser, nous les accepterons ou nous les repousserons, nous les jugerons d'un emploi trop facile ou d'une trop forte invraisemblance ; mais il faut que le romancier nous « intéresse » ! et il n'y saurait réussir qu'en nous racontant des « aventures ». C'est ce que tant de romanciers ont oublié depuis Balzac, et aussi, pour préciser davantage, qu'il n'y avait pas d' « aventures », à moins du risque de la fortune, du bonheur, de l'honneur ou de la vie. Il se pourrait que Balzac lui-même ne se le fût pas toujours rappelé.

*
* *

Pour le moment, il nous suffit d'avoir vu où en était le roman, et particulièrement le roman français, quand Balzac va commencer d'écrire. Ajoutons qu'à cette date aucune réputation acquise ne faisait obstacle à sa jeune ambition ; et elle avait le champ libre devant elle. Littérairement, le roman était considéré comme un genre « inférieur » et, aussi bien, en France, dans le cours entier de l'âge classique, aucun écrivain de marque n'avait-il songé au roman comme à un moyen d'atteindre la célébrité. Si l'on faisait dans le passé quelque cas de l'auteur de *Gil Blas*, c'était comme satirique ; *Manon Lescaut* était fort éloignée d'être au rang où nous l'avons placée depuis lors, et l'auteur de *Clêveland* et du *Doyen de Killerine*, qu'on lisait beaucoup, ne passait dans l'histoire de la littérature que pour un besogneux ouvrier de lettres. On n'avait point découvert *les Liaisons dangereuses*. Si l'on faisait une exception pour l'auteur de *la Nouvelle Héloïse*, c'est qu'il était Rousseau, l'auteur du reste de son œuvre, et de cette *Héloïse*, on ne retenait guère, pour les discuter, que les dissertations d'un caractère moral, politique ou social. Symptôme caractéristique et témoignage éloquent de la mince

estime où l'on tenait le roman : aucun romancier, comme tel, à titre unique de romancier, ne faisait, ni, depuis 1635, n'avait fait partie de l'Académie française ! Jules Sandeau sera le premier ; et si je ne me trompe, Octave Feuillet — en 1862 seulement, — le second. C'est assez dire quel élan le roman attendait de l'homme qui serait capable de le lui donner, — comme notre comédie française avant Molière, ou le drame anglais avant Shakespeare ; — et quelle carrière s'ouvrait devant cet homme. Essayons de voir en quelles circonstances, et à quelles conditions, Balzac l'est devenu.

CHAPITRE II

LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE

Honoré de Balzac, ou Balzac, — ou plus exactement Balssa, puisque c'est le nom que porte l'acte de baptême de son père, sur les registres de la paroisse de Canezac, dans le département du Tarn, — est né le 20 mai 1799, à Tours, « l'une des villes les moins littéraires de France », du moins est-ce lui qui le dit, où son père exerçait alors les fonctions d' « administrateur de l'hospice général ». Sa mère, Laure Sallambier de son nom de jeune fille, était d'origine parisienne. Rien ne serait donc plus vain que d'entreprendre ici de caractériser, à l'occasion du fils de cette Parisienne et d'un Languedocien, la Touraine et « le tempérament tourangeau ». C'est dans un « tableau de la France », à la manière de Michelet, qu'il convient de caractériser la Touraine ou la Bretagne, parce que cela n'y tire point à conséquence, mais non dans une étude sur Balzac ou sur Chateaubriand, où il faut tâcher d'être précis ; et, s'il existe peut-être un « tempérament touran-

geau », chose dont je ne suis pas très sûr, on ne voit pas bien de qui Balzac l'aurait hérité ; ni comment, ne l'ayant hérité ni de père ni de mère, il l'aurait contracté au collège de Vendôme où, de neuf à quinze ans, il fit ses premières études. C'était, dit-on, un « gros enfant joufflu », qui devait ressembler à tous les « gros enfants joufflus » ; et on conte que déjà sa vocation littéraire précoce émerveillait ses jeunes camarades, mais on le conte aussi de beaucoup d'écoliers qui ne sont pas devenus pour cela l'auteur de *César Birotteau*, ni même de *l'Héritière de Birague*. Toutes ces recherches, en vérité, sont bien inutiles ! et aussi, depuis soixante-quinze ou cent ans qu'on s'y livre, n'ont-elles guère abouti qu'à établir magistralement leur entière inutilité.

Le jeune homme acheva ses études à Paris, où son père, en 1814, avait été nommé « directeur des vivres de la première division militaire » ; et, ses études terminées, il commença de faire son droit, en 1816. On a cru devoir noter, à ce propos, que, pour l'initier, selon l'usage et la tradition, à la pratique en même temps qu'à la théorie, ses parents lui firent faire un stage de dix-huit mois chez un avoué, et un autre stage, de dix-huit mois également, chez un notaire. Le notaire s'appelait maître Passez, et l'avoué, maître Guyonnet-Merville. Le second aurait servi de modèle à ce Derville qu'on verra si souvent

reparaître dans *la Comédie humaine ;* et on peut s'amuser à rechercher si l'on ne retrouverait pas quelques traits du premier chez les nombreux notaires de Balzac, et, par exemple, chez l'un de ceux qui sont les héros du *Contrat de mariage.*

Voulons-nous d'ailleurs nier que, de ce passage aux affaires, Balzac ait tiré quelque profit ? En aucune manière, et bien que les occupations qui sont ordinairement celles d'un troisième ou quatrième clerc, ne soient pas de nature à le faire pénétrer très profondément dans les arcanes du droit et de la procédure. Je voudrais être aussi plus certain que je ne le suis de la solidité des connaissances juridiques de Balzac. Mais ce que je ne mets pas en doute, c'est que, s'il n'avait pas puisé ses connaissances juridiques chez le notaire ou chez l'avoué, il les eût puisées certainement ailleurs, étant Balzac, et son œuvre n'en serait pas moins tout ce qu'elle est. Les hommes de génie savent beaucoup de choses sans les avoir apprises, et nous, qui ne savons les mêmes choses qu'à la condition de les avoir étudiées, nous voulons qu'ils les aient apprises comme nous. Nous avons tort ! Balzac nous aurait demandé volontiers à quelle école, et sur quels champs de bataille, le vainqueur d'Arcole et de Rivoli avait appris l'art de la guerre ?

Aussi bien, et tandis que le jeune homme accomplissait ou subissait ces trois années de stage,

d'autres ambitions l'avaient-elles déjà détourné de l'étude du droit. Il avait conçu l'idée d'un drame de *Cromwell* [1819], — qui était le sujet dont on peut dire qu'à cette époque il hantait toutes les imaginations françaises, poètes, historiens, professeurs, — et, pour s'y préparer, il dévorait « nos quatre auteurs tragiques » sur lesquels il portait ce jugement curieux : « Crébillon me rassure ; Voltaire m'épouvante ; Corneille me transporte ; Racine me fait quitter la plume. » [*Correspondance générale*, 1820, nº VIII.] Mais quand il eut consacré quinze mois d'application à ce drame, il s'avisa d'en vouloir faire l'épreuve sur sa famille et ses amis assemblés. Un juge compétent, — on conte que c'était Andrieux, l'auteur du *Meunier Sans-Souci*, répétiteur à l'École polytechnique et professeur au Collège de France, — déclara que l'auteur de cette rapsodie devait faire « quoi que ce fût, hormis de la littérature ». [*Balzac, sa vie et ses œuvres*, par Laure Surville, sa sœur, 1856.] Cet homme de beaucoup d'esprit, et de goût, eût peut-être porté, quelques années plus tard, le même jugement sur *Eugénie Grandet* et sur *le Père Goriot !* Mais Balzac, qui ne pouvait pas le prévoir, accepta la décision en ce qui regardait *Cromwell*, et même le théâtre ; et c'est alors qu'il se tourna du côté du roman. *L'Héritière de Birague* [1822] allait être son premier essai dans ce genre.

*
* *

C'est à dater aussi de ce moment que commence pour lui la vie fiévreuse et désordonnée qui sera désormais la sienne, où les aventures ne tiendront que fort peu de place, mais qui n'en sera pas moins plus épuisante que celle d'aucun de ses contemporains, que l'existence décousue, mais joyeuse, du vieil Alexandre Dumas, et que l'existence laborieuse, mais si régulière, de Victor Hugo. « Le feu a pris rue Lesdiguières, nº 9, à la tête d'un pauvre garçon, — écrivait-il à sa sœur confidente, — et les pompiers n'ont pu l'éteindre. » L'incendie allait durer vingt-cinq ans sous la cendre, et le « pauvre garçon » devait s'y consumer. Disons d'ailleurs que c'est ici le beau côté de la vie et du caractère de Balzac. Sa confiance en lui-même, qui ne va pas toujours sans charlatanisme, — et, tout à l'heure, il ne nous sera que trop facile d'en donner plus de preuves que nous ne voudrions, — n'a eu d'égale que son acharnement au travail ; et il est vrai que les détails qu'on lit à ce sujet dans sa *Correspondance* ne vont pas sans quelque exagération, — il a su, comme Dumas, trouver le temps de « s'amuser », et un peu de la même manière ; — mais rarement exis-

tence humaine se dépensa dans un plus pénible et forcené labeur.

Avec tous les appétits, n'ayant trouvé dans son berceau nul moyen de les satisfaire, Balzac n'a demandé de ressources qu'au travail, et, dans la lutte acharnée qu'il a soutenue trente ans contre la dette, on doit dire qu'il n'a jamais compté que sur lui-même, et sur lui seul. Aussi ne sommes-nous pas de ceux qui lui reprocheront bien sévèrement de n'avoir pas eu des goûts plus modestes, ou des ambitions plus bourgeoises, avec plus d'ordre dans ses affaires. Bossuet lui-même, — que peut-être on ne s'attendait pas à voir paraître en cette occasion, — n'a-t-il pas avoué quelque part « qu'il ne pouvait travailler, s'il était à l'étroit dans son domestique » ? Je ne suis donc point offensé de voir la place que les questions d'argent ont tenue dans la vie de Balzac. Il est possible qu'elles en tiennent trop dans sa *Correspondance*, et notamment dans la volumineuse collection de ses *Lettres à l'Étrangère*. Cela plaisait sans doute à la comtesse Hanska de constater qu'en toute occurrence la fertilité des ressources de Balzac était supérieure à ses embarras ! et, en effet, le spectacle n'est pas banal de voir ses chefs-d'œuvre s'engendrer de ses besoins de luxe, et sa fécondité, non seulement n'être pas tarie dans sa source, mais croître, pour ainsi dire, avec les exigences de ses créanciers, les nécessités de sa situation, et l'énor-

mité de ses gains. Qui ne sent d'ailleurs que, si les questions d'argent avaient tenu dans sa vie moins de place, elles en tiendraient moins aussi dans son œuvre ; et qui doute que l'œuvre y perdît, je ne veux pas dire de sa « beauté », mais certainement de son caractère et de sa « modernité » ?

Une fois cependant il faillit succomber, et ce fut aux environs de 1825, quand *l'Héritière de Birague, Clotilde de Lusignan, Argow le Pirate* et *Jane la Pâle* ne lui ayant pas rapporté tout ce qu'il en avait espéré, son impatience prit une autre voie de brusquer la fortune, et que, d'homme de lettres, — car de 1825 à 1828, il ne devait rien ou presque rien produire, — il se fut fait libraire, imprimeur, et fondeur de caractères d'imprimerie. Sur cet épisode, assez mal connu jusqu'à ce jour, de la vie de Balzac, le lecteur nous permettra de le renvoyer au livre tout récent de MM. Gabriel Hanotaux et Georges Vicaire : *la Jeunesse de Balzac : Balzac imprimeur.* [Paris, 1903, Librairie des Amateurs.] Mais nous devons pourtant rappeler ici que l'entreprise, après trois ans de déboires, se termina en 1828 par une liquidation désastreuse, qui laissa Balzac débiteur « à divers » d'une centaine de mille francs, et sans un sou pour les payer. Et, de fait, comme il reprit courageusement sa plume, pour ne la plus poser qu'à sa mort, cette fâcheuse aventure ne vaudrait pas la peine qu'on y insistât, s'il ne fallait voir, dans

cette dette énorme, qui ne sera finie de payer qu'en 1838, et en échange de quelles autres dettes ! une excuse assez naturelle de l'âpreté de Balzac en matière d'argent ; et puis, si ce n'était là vraiment, dans la maison de la rue des Marais-Saint-Germain, — aujourd'hui rue Visconti, — qu'il avait commencé son apprentissage de la vie pratique.

Car, ce n'est point du tout, à notre avis, pour avoir fait un stage chez le notaire et chez l'avoué, mais pour avoir eu lui-même à se débattre contre de vrais créanciers, que Balzac a décrit si dramatiquement les péripéties de la déconfiture de César Birotteau, de même que, dans *Illusions perdues*, quand il retracera les angoisses de David Séchard, il n'aura qu'à se souvenir de celles qu'il a subies, quand il faisait, comme David, métier d'imprimeur.

C'est ce genre d'expérience qui avait fait défaut aux romanciers ses prédécesseurs, lesquels, depuis Le Sage jusqu'à madame Sand, ont tous vécu bourgeoisement, et ainsi, du travail, ou de la misère même, n'ont connu que la forme livresque, je veux dire celle qui n'a pour sanction ni la ruine totale, ni le déshonneur commercial, ni la responsabilité pénale. On devenait « gentilhomme » autrefois, quand on se faisait homme de lettres ; on prenait l'épée, comme Rousseau, n'eût-on quitté que de la veille la livrée de l'office ou de

l'antichambre ; et du temps de Balzac on devenait au moins « bourgeois » ; on se classait dans les professions libérales, d'où l'on regardait d'un peu haut, — et dût-on crever de faim quand on rentrait dans sa mansarde, — les métiers qui suent au labeur, ou le marchand qui vendait de la toile à l'enseigne du *Chat-qui-pelote*. C'est une des raisons pour lesquelles la substance et la vie manquaient au roman, qui, de tous les genres, est sans doute celui dont les racines doivent plonger le plus profondément dans la réalité. Si le roman, avec d'autres qualités, — d'intérêt et d'émotion, d'éloquence et de pathétique, — n'était qu'une très pâle imitation de la vie, c'est que la plupart des romanciers n'avaient pas eux-mêmes vécu, au sens propre, au sens réel, au sens « affairé », du mot, si je puis ainsi dire ; et ils s'étaient généralement mis, en se faisant hommes de lettres au sortir du collège, dans une situation à regarder passer la vie du fond de leur cabinet.

Mais Balzac, lui, a vraiment vécu ! Son expérience a été pratique et effective ; s'il ne l'a pas continuée longtemps, — quoique trois ans, et à l'âge qu'il avait alors, de vingt-six à vingt-neuf ans, soient quelque chose dans une existence d'homme, — il l'a prolongée dans le sens où les circonstances, et le hasard, si l'on veut, l'avaient une fois orientée. De ses entreprises commerciales et industrielles, n'étant sorti qu'avec des dettes, il

est demeuré passionnément curieux de la manière dont les Popinot et les Crevel, les du Tillet et les Nucingen, les Pilleraut et les Crottat, les Roguin et même les Gobseck pouvaient avoir fait fortune. Il s'est intéressé à ce que les Birotteau fabriquaient dans leurs « laboratoires ». Il a suivi le cours de la Bourse et celui des denrées : le cours des grains, celui de la garance et de l'indigo. Disons le mot : il a compris que, ce que le génie même ne saurait apprendre que de la vie, c'est la vie, et la vie, non pas telle qu'il nous plaît à chacun de nous la représenter, mais telle qu'on la vit, autour de nous, de notre temps, à tous les degrés de l'échelle sociale, et la vie agitée, ou plutôt composée de préoccupations et d'inquiétudes, qui n'ont rien de très relevé, le plus souvent, ni de très singulier, ni surtout de très rare, mais qui sont la vie, et qu'on ne saurait donc omettre dans la représentation qu'on se propose de nous en donner. Empressons-nous d'ajouter, que s'il y en a d'autres et de moins vulgaires, Balzac ne les a pas ignorées.

*
* *

Au nombre des personnes qui étaient intervenues pour le sauver de la faillite menaçante, une femme s'était trouvée, madame de Berny, dont on savait bien, — par la *Correspondance* et

par les *Lettres à l'Étrangère,* — qu'elle avait occupé dans la vie de Balzac une grande place, mais dont la physionomie distinguée, touchante et douloureuse, demeurait encore à demi noyée dans l'ombre. Rencontre assez inattendue ! c'est l'examen des comptes de l'imprimerie de Balzac qui a procuré à MM. Hanotaux et Vicaire le moyen de remettre en lumière la figure de madame de Berny.

Madame de Berny, — femme d'un magistrat et mère de neuf enfants, — avait quarante-cinq ou quarante-six ans, quand elle devint l'amie de Balzac, âgé lui-même alors de vingt-trois ans. Fille d'un musicien de Louis XVI, — il s'appelait Hinner, — et d'une femme de chambre de Marie-Antoinette, madame de Berny avait vécu sa première jeunesse à la Cour. Son père étant mort en 1784, sa mère s'était remariée, en 1787, avec le chevalier de Jarjayes, aide-major général, homme de confiance de la reine, et l'un de ceux qui tentèrent de la faire évader de la prison du Temple : on retrouve son nom dans tous les *Mémoires* de l'époque. Six ans plus tard, en pleine Terreur, le 8 avril 1793, la jeune fille était devenue madame de Berny. « Filleule du roi et de la reine, — disent d'elle, et avec raison, MM. Hanotaux et Vicaire, — élevée dans les cercles intimes, témoin des dernières fêtes et des premières douleurs, ayant ressenti le choc de toutes les grandes crises, confidente

des complots, dépositrice des secrets, ayant eu dans les mains les lettres, les anneaux, les mèches de cheveux ; — il s'agit de deux anneaux d'oreille et d'une mèche de ses cheveux que Marie-Antoinette avait fait parvenir, du pied de l'échafaud, au chevalier de Jarjayes ; — que d'événements dans une telle vie ! Que d'émotions dans ce cœur blessé ! Quels drames lus et devinés dans ce regard déjà lointain ! Quel livre ouvert que cette mémoire vivante, et avec quelle passion le jeune interrogateur de la vie ne devait-il pas le feuilleter ! » Et, plus loin, les mêmes biographes attribuent à cette première liaison de Balzac, non seulement ce qu'on trouve de couleur historique dans un récit tel que *l'Envers de l'Histoire contemporaine*, par exemple, ou dans *un Épisode sous la Terreur*, mais encore, si le mot n'était un peu ambitieux, la formation politique du romancier, et ce « royalisme » dont les explosions inattendues contrastent si fort, pour ne pas dire qu'elles jurent avec le caractère général de son œuvre. Il convient d'observer qu'au moins ce royalisme lui a-t-il valu l'admiration, et l'adhésion, de critiques ou de biographes qui ne pardonneraient à un romancier démocrate ni les libertés de *la Cousine Bette*, ni « l'immoralité » d'*un Ménage de garçon*.

Mais c'est autre chose encore que Balzac apprit de madame de Berny ; et « la filleule de la reine » fut vraiment une éducatrice pour le fils du « direc-

teur des vivres de la première division militaire ». Elle n'en fit pas un « homme bien élevé » : le tempérament était trop fort ; la personnalité trop extérieure ; l'estime et la satisfaction de soi trop débordantes. Mais, avec la douce et presque maternelle autorité que lui donnait son âge, madame de Berny dégrossit, elle forma, elle « styla » aux usages du monde, le bruyant, pétulant et vulgaire garçon de ses premières lettres, celui qui confondait si facilement le gros rire du commis-voyageur « en balade » avec le sourire de l'homme d'esprit ; et elle n'en fit pas un gentilhomme, — ce qui l'aurait lui-même beaucoup gêné pour accomplir la tâche qui devait être la sienne, — mais elle lui ôta ce qu'on pouvait lui enlever de ses allures naturellement charlatanesques. « Fais, mon chéri, — lui écrivait-elle en 1832, c'est-à-dire à une époque où leur liaison remontait à plus de dix ans, — fais que toute la foule t'aperçoive, de partout, par la hauteur où tu seras placé, *mais ne lui crie pas de t'admirer.* » C'est un conseil dont Balzac n'a pas autant profité qu'on le voudrait.

On ne saurait évidemment, sans se rendre assez ridicule, essayer de préciser quelle fut la nature des sentiments que Balzac éprouva pour madame de Berny. Mais si peut-être il n'est pas inutile d'avoir aimé soi-même, pour comprendre et pour représenter, au théâtre ou dans le roman, les passions de l'amour, ce fut un singulier bonheur, pour

Balzac, à l'âge des amours vulgaires, que d'avoir rencontré madame de Berny. « Il n'y a que le dernier amour d'une femme qui satisfasse le premier d'un homme », a-t-il écrit dans *la Duchesse de Langeais*. L'éducation sentimentale de Balzac n'a pas été faite, comme celle de la plupart de ses contemporains, au hasard des rencontres de la vie parisienne, par une madame Dudevant, comme l'éducation de Musset, ou par une madame Colet, comme celle de Gustave Flaubert, et encore bien moins par les madame Schontz ou les Malaga de son temps ; mais par une femme qui était « du monde » ; à laquelle il ne semble pas que sa faiblesse ait rien enlevé de la considération qui l'entourait ; et dont la tendresse inquiète, la sollicitude vigilante, l'affection passionnée n'ont sans doute pu qu'épurer une conception de l'amour, qui peut-être n'eût pas autrement différé beaucoup de celle que l'on retrouve dans *les Contes drolatiques*. Si je voulais chercher dans son œuvre la femme dont les traits rappelleraient le mieux madame de Berny, je la verrais plutôt dans Marguerite Claës, la victime de *la Recherche de l'Absolu*, que dans madame de Mortsauf, l'assez déplaisante héroïne du *Lys dans la Vallée*. Et on peut ajouter que, dans aucun de ses personnages, ou dans aucun endroit de son œuvre, non pas même dans les nombreuses lettres de sa *Correspondance* où il parle d'elle, Balzac n'a mieux exprimé qu'en

Balthasar Claës la nature de son affection pour cette grande amie de sa jeunesse, elle, toujours prête à tout lui sacrifier, et lui, comme Balthasar, toujours prêt, dans l'intérêt du « grand œuvre », à la dépouiller et à la désespérer en l'adorant. « Vous comprenez, — écrivait-il à l'étrangère, en 1834, en lui parlant de madame de Berny, — vous comprenez que je n'ai pas tracé Claës pour faire comme lui ! » On ne se défend guère d'un reproche de ce genre, et on ne va soi-même au-devant de lui, que quand on craint de l'avoir mérité.

Je n'écris pas ici la chronique des amours de Balzac, et même, je l'avoue, s'il n'y avait eu que moi pour soulever le voile qui nous dérobait la figure de madame de Berny, je l'aurais laissé retomber, et il l'abriterait encore. J'aurais eu tort, assurément, et je n'en fais l'aveu que pour m'en excuser. Ce n'est pas pour « s'insérer » dans la biographie de Balzac que madame de Berny l'a aimé ! Et cependant, qui répondrait que la vague idée d'être un jour associée publiquement à la gloire de cet affamé de célébrité n'ait pas été pour quelque chose dans la persistance de son affection ? Mais si l'on ne peut dire avec certitude que ce soit le cas de madame de Berny, c'est sûrement celui de la comtesse Hanska, et c'est ce qui nous oblige à dire quelques mots d'elle. On n'écrit pas, du fond de l'Ukraine, à un homme de lettres, que d'ailleurs on ne connaît point, pour

échanger avec lui de purs propos d'esthétique, et deux autres sentiments, en général, se glissent dans une correspondance de ce genre, qui sont : l'espérance plus lointaine d'être admise au partage de la gloire du grand homme ; et l'intention, plus prochaine, de le troubler un peu.

Ai-je besoin, après cela, de rappeler que nous avons, de Balzac à madame Hanska, tout un volume de lettres, — et nous en aurons bientôt deux, — qui contiennent sur Balzac lui-même, et aussi sur quinze ou dix-huit ans de notre histoire littéraire, les renseignements les plus précieux ? Il y a là, par exemple, un certain Jules Sandeau, que l'on nous apprenait à respecter dans ma jeunesse, et qui semble avoir joué, comme ami, dans la vie de Balzac, un rôle non moins piteux que, comme amant, dans celle de madame Sand. On y trouve encore, sur madame Sand, précisément, sur Alexandre Dumas, sur Eugène Suë, sur Victor Hugo, de curieux jugements, et la vraie opinion de Balzac sur ses émules de popularité. Il dit notamment de madame Sand, au lendemain d'une visite à Nohant : « Elle sait et dit d'elle-même ce que j'en pense, sans que je le lui aie dit : qu'elle n'a ni la force de conception, ni le don de construire des plans, ni la faculté d'arriver au vrai, ni l'art du pathétique, mais que sans savoir la langue française, elle a *le style*, et elle dit vrai. » [*Lettres à l'Étrangère*, 1838, nº CXXXV.] Et, naturellement,

tout ce que n'a pas madame Sand, — avec, en plus, la connaissance de la langue française, — on entend bien que c'est ce qu'il croit avoir lui-même. Ce sont aussi les qualités qu'il croit essentielles au roman, et, pour le moment, nous n'en voulons pas dire davantage. Mais, à cet égard, un autre jugement n'est pas moins intéressant à noter, et c'est l'un de ceux qu'il a portés sur Walter Scott. « Voilà douze ans que je dis de Walter Scott ce que vous m'en écrivez, — Madame Hanska venait probablement de le découvrir ! — Auprès de lui lord Byron n'est rien ou presque rien. Vous vous trompez sur le plan de *Kenilworth* : au gré de tous les *faiseurs* et au mien, c'est-à-dire de tous les gens du métier, le plan de cette œuvre est le plus grand, le plus complet, le plus extraordinaire de tous. Il est le *chef-d'œuvre*, sous ce point de vue ; — on remarquera que c'est lui, partout, qui souligne, — comme *les Eaux de Saint-Ronan* sont le chef-d'œuvre comme *détail* et patience du fini ; comme *les Chroniques de la Canongate* sont le chef-d'œuvre comme *sentiment ; Ivanhoe* [le premier volume s'entend], le chef-d'œuvre *historique* ; *l'Antiquaire* comme *poésie ; la Prison d'Édimbourg* comme *intérêt*. Tous ont un mérite particulier, mais le génie est partout. » [*Lettres à l'Étrangère*, 1838, n° CXXXIII.] On aime, pour une fois, entendre Balzac parler de son art ! Et les *Lettres à l'Étrangère* offrent enfin ce genre

d'intérêt de nous montrer Balzac aux prises avec un sentiment dont la nature est aussi difficile à déterminer que l'influence en serait impossible à nier sur toute une direction de son œuvre.

C'est le plus fervent des Balzaciens — puisqu'il y a des Balzaciens comme il y a des Moliéristes, — M. le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul, qui nous a vraiment révélé dans *un Roman d'amour* [Paris, 1893, Calmann-Lévy,] et depuis, par la publication des *Lettres à l'Étrangère* [Paris, 1899, Calmann-Lévy], la personne d'Éveline Rzewuska, comtesse Hanska, qui devait porter un jour le nom de madame de Balzac.

Elle n'est pas très intéressante, et on a quelque peine à comprendre d'abord la grande passion dont il semble que Balzac se soit épris pour elle. Il est vrai que cette passion n'était pas très absorbante, si l'on fait attention qu'après deux rencontres à Genève et à Neuchâtel, ils ne se virent qu'une seule fois, à Vienne, de 1834 à 1842, — qui font huit ans de temps, — et, après la mort du comte Hanski, trois ou quatre fois seulement, de 1842 à 1848, je serais tenté de dire : « entre deux trains », si l'expression n'anticipait un peu sur l'époque. La « correspondance » n'en est d'ailleurs que plus abondante, et encore n'en avons-nous qu'une partie, puisqu'enfin pour deux cent quarante-huit lettres de Balzac, dont quelques-unes sont des volumes, nous n'en avons pas une de

madame Hanska ? On aimerait cependant les connaître. Où sont-elles ? et qui nous les donnera ?

Elles nous aideraient peut-être à nous retrouver dans cette histoire d'amour, car, pour les lettres de Balzac, et à l'exception des premières, j'entends celles de 1833 à 1836, je ne puis m'empêcher de trouver que la passion y sonne faux. Je ne veux pas dire qu'elle ne soit pas sincère ! Mais la passion, presque toujours, sonne faux dans les « correspondances » amoureuses des hommes de lettres. Ils sont, presque toujours, en dessus ou au-dessous du ton. Et, dans les lettres de Balzac à madame Hanska, l'aisance est vraiment singulière, pour ne pas dire un peu suspecte, avec laquelle il passe, des protestations les plus ardentes, aux affaires de son intérêt ou de sa vanité littéraire. « Oh ! ma gentille Ève, — lui écrit-il, par exemple, — mon Dieu, que je t'aime ! A bientôt donc ! Plus que dix jours et j'aurai fait tout ce que je devais faire ! J'aurai imprimé quatre volumes *in octavo* en un mois. Il n'y a que l'amour qui puisse faire de telles choses ! Mon amour, oh ! souffre du retard, mais ne m'en gronde pas ! Pouvais-je savoir, quand je t'ai promis de revenir, que je vendrais trente-six mille francs les *Études de mœurs* et que j'aurais à atermoyer pour neuf mille francs de procès ? Je me mets à tes genoux chéris, je les baise, je les caresse, oh ! je fais en pensée toutes les folies de la terre ; je te baise

avec ivresse, je te tiens, je te serre, je suis heureux comme sont heureux les anges dans le sein de Dieu. » [*Lettres à l'Étrangère*, 1833, nº XXIII.] Et, comme les anges quittent sans doute parfois « le sein de Dieu » pour « bibeloter », il l'informe là-dessus qu'il s'est donné, pour sa chambre, « les deux plus jolis bras de cheminée qu'il ait jamais vus », et puis, pour ses festins, deux candélabres. « Il connaissait en fureteur tous les magasins de *bric à brac* de l'Europe, » a dit Sainte-Beuve.

Quel est donc le secret de cette longue correspondance, et, — quoique d'ailleurs Balzac ne se refusât aucune distraction, — de cette longue fidélité? C'est peut-être et d'abord qu'aimant à conter ses affaires, ce qui n'amuse pas toujours les autres, parce qu'on a chacun les siennes, Balzac avait trouvé dans la comtesse Hanska une confidente incomparable, à laquelle il ne dissimulait rien de ses embarras d'argent, un peu exagérés quelquefois, ni des prodiges de labeur, parfois imaginaires, qui lui permettaient d'y faire face. L'étalage de sa force est un des traits distinctifs du caractère de Balzac, et, pendant dix-huit ans, la comtesse Hanska lui a permis d'étaler.

Dirai-je qu'avec cela elle était « la comtesse » Hanska? une étrangère et une grande dame? En ces temps de romantisme, c'était un singulier honneur pour un homme de lettres que d'être

« distingué » par une étrangère et une grande dame. Balzac y fut certainement très sensible. Peu de ses contemporains pouvaient se vanter d'être aimés d'une « comtesse polonaise » ; et sa liaison, vaguement soupçonnée, avec madame Hanska lui était, parmi les « confrères », comme un titre de noblesse ou un privilège d'aristocratie. Il y voyait aussi peut-être un excellent moyen de « réclame ». Et quand, en 1841, après la mort du comte Hanski, l'espérance lui vint d'épouser, ce mariage lui parut sans doute la revanche, longtemps attendue, de ses déceptions de toute sorte ! Madame Hanska la lui fit attendre neuf ans.

Enfin, — et comme en lui l'observateur se retrouvait toujours, — je ne doute pas qu'il n'ait aimé en madame Hanska le modèle aristocratique d'après lequel il a tracé plus d'une de ses figures de femmes, et, sans qu'on puisse dire exactement lesquels, il doit y avoir plus d'un trait d'elle dans les comtesses et les duchesses de *la Comédie humaine*. Autant que madame de Berny, mais d'une autre manière, madame Hanska a été pour Balzac le juge féminin qu'un romancier songe toujours à satisfaire ; dont il aime à contenter les goûts autant qu'à reproduire les traits ; et auprès de laquelle il se fait un mérite à lui-même de la flatterie caressante qu'il mêle à la fidélité de son imitation.

De telle sorte que, tandis que les amours de

tant d'hommes de lettres, n'ont réussi généralement qu'à les détourner de leur œuvre, ce qui est le cas de Musset ; ou n'ont servi qu'à diversifier la monotonie de leur existence et à les délasser de la continuité de leur labeur, ce qui est le cas de George Sand ; au contraire, le génie de Balzac s'est enrichi des leçons de son expérience amoureuse, et s'en est servi comme d'un moyen d'atteindre plus profondément la réalité. Là encore est l'une des raisons qui allaient faire de lui le maître du roman. Ni sa vie ne s'est jamais séparée de son art, ni son art ne s'est distingué de sa vie, et c'est même pour cela que, par une contradiction qui, au fond, n'en est pas une, mais qu'il faut essayer de résoudre, on est étonné, quand on relit attentivement sa correspondance, de voir combien y sont clairsemées, ou « espacées », les préoccupations d'art.

*
* *

Reportez-vous, pour bien entendre ceci, aux jours héroïques du romantisme, et lisez les premiers *Lundis*, les *Lundis* militants de Sainte-Beuve, ses *Portraits contemporains*, ou la *Préface* de *Mademoiselle de Maupin*, ou encore, et plus près de nous, la *Correspondance* de celui que j'appellerais « le dernier des romantiques », — je veux dire

Gustave Flaubert, — si Émile Zola n'avait pas existé. La préoccupation d'art y est constante, si même on ne doit dire qu'elle y va jusqu'à l'obsession. Qu'est-ce que l'art ? et quel en est l'objet ? Cet objet, par quels moyens parviendrons-nous à le réaliser ? Jusqu'à quel point devrons-nous pousser la fidélité de l'imitation ? la recherche du pathétique ? le souci de la forme et du style ? Toute réalité sera-t-elle digne de notre attention ? et, sous prétexte de la « moraliser », aurons-nous le droit de l'embellir ? ou, inversement, le droit de la « vulgariser » pour en faire la satire, au détriment de la ressemblance ? Toutes ces questions, qui s'agitent autour de lui dans les cénacles, si Balzac ne les ignore pas, on ne voit pas du moins qu'il s'en inquiète beaucoup ; — et cela paraît d'abord un peu surprenant.

C'est qu'il est, à vrai dire, moins soucieux d'art ou de perfection que de succès. Il n'avait que vingt-trois ans quand il écrivait à sa sœur : « A quoi bon la fortune et la jouissance quand la jeunesse sera passée ? Le vieillard est un homme qui a dîné et qui regarde les autres manger, et moi je suis jeune, mon assiette est vide et j'ai faim. Laure, Laure, mes deux seuls et immenses désirs, *être célèbre et être aimé,* — c'est lui qui souligne, — seront-ils jamais satisfaits ? » [*Correspondance*, 1822, nº XV.] Il ne dit pas : « Produire quelque chef-d'œuvre » ni même : « Perpétuer mon

nom dans la mémoire des hommes. » Il dit : « Être célèbre » ; et il veut dire de cette célébrité « qui paie ». C'est un côté fâcheux de son caractère. La réalité lui suffit ; elle lui suffira toujours ; et, comme écrivain ou comme homme, son génie pourra la dépasser, mais son idéal, son ambition d'art, n'ira jamais au delà de se rendre maître d'elle. Ce sera la limite aussi de sa conception d'art. Il ne nourrira point de rêve de perfection solitaire ; il « n'hypothéquera pas » son labeur à « la Postérité » ; il n'attendra pas de l'avenir la compensation de ses déboires, ou la revanche de ses insuccès. La gloire ne sera toujours pour lui que « d'être célèbre », et de l'être actuellement, pour et parmi ses contemporains, de la façon qu'on l'est en son temps, sur les boulevards, dans les journaux, chez les libraires, et notamment par l'étalage du luxe que ses romans lui auront valu. Car, sa philosophie de l'art, à cet égard, est bien simple : le génie crée la fortune, et la fortune prouve le génie. Citons, à ce sujet, ce passage d'une lettre de 1836 :

« Je suis allé trouver un spéculateur nommé Bohain, qui a fait la première *Europe littéraire*, et à qui j'avais rendu quelques services fort désintéressés. Il a aussitôt convoqué l'homme qui a tiré Chateaubriand de peine, et un capitaliste qui depuis peu de temps fait de la librairie. Et voici le traité qui est sorti de nos quatre têtes :

« 1° On m'a donné cinquante mille francs pour éteindre mes dettes urgentes ;

« 2° On m'assure pendant la première année, quinze cents francs par mois. La deuxième je puis avoir trois mille francs par mois, et la quatrième quatre mille, jusqu'à la quinzième année, si je donne un nombre déterminé de volumes. Il n'y a entre nous ni auteurs, ni libraires, mais des sociétaires. J'apporte l'exploitation de toutes mes œuvres faites ou à faire pendant quinze ans. Mes trois associés s'engagent à faire l'avance de tous les frais, et à me donner moitié dans tous les bénéfices au-dessus du coût du volume. Mes dix-huit, vingt-quatre ou quarante-huit mille francs et les cinquante mille francs donnés sont imputés sur ma part.

« Voilà le fond de ce traité qui me délivre à jamais des journaux, des libraires et des procès.

« ... Il est mille fois plus avantageux que celui de M. de Chateaubriand, à côté de qui la spéculation me place, car je ne vends rien de mon avenir, tandis que pour cent mille francs et douze mille francs de rentes, qui en deviendront vingt-cinq quand il aura publié quelque chose, — et encore viagères, — M. de Chateaubriand a tout abandonné. » [*Lettres à l'Étrangère*, 1836, n° CXVII.]

Est-ce un artiste, est-ce un écrivain que nous entendons ? et qui prendrait cette lettre pour une « lettre d'amour » ? Mais c'est bien Balzac

qui parle, c'est le vrai Balzac, et ce qu'il y a de plus surprenant, ici, que tout le reste, c'est que cette indifférence à la question d'art est justement, quand on y prend garde, l'une des raisons de la valeur du roman de Balzac.

On a dit du vieux Dumas qu'il était « une force de la nature » ; et jamais éloge plus pompeux ne fut moins mérité : le vieux Dumas ne fut qu'un nègre, tout heureux d'exploiter des blancs, et qui en riait jusqu'aux oreilles. Mais c'est à Balzac que convient le mot de Michelet : « Une force de la nature » ! Oui, si l'on entend par ce mot une puissance obscure et indéterminée, une fécondité sans mesure ni règle ; une sourde activité, qui s'accroît des obstacles qu'on lui oppose, et qui tourne ceux qu'elle ne renverse pas ; une inconscience dont les effets ressemblent, en les surpassant, à ceux du plus profond calcul, inégale d'ailleurs, capricieuse, « tumultuaire », si j'ose ainsi dire, et capable en sa confusion d'engendrer des « monstres » aussi bien que des chefs-d'œuvre : tels sont précisément l'imagination et le génie de Balzac. Une telle force n'a pas besoin d'art. Tout ce qu'elle contient en soi aspire nécessairement à *être*, et *sera*, si les circonstances le permettent. Elle ne forme pas d'autres projets, elle n'a pas d'autres intentions, plus lointaines ou plus délibérées, que de se manifester, que de s'exercer, et si l'on le veut, que d'étonner le monde, par la

grandeur de son déploiement. Encore cela ne dépend-il pas d'elle, et de même que Balzac n'écrit mal qu'autant qu'il s'applique à bien écrire, de même ses plus mauvais romans, — et il en a fait quelques-uns de détestables, au premier rang desquels aucune considération ne m'empêchera de mettre *la Femme de trente ans*, — sont-ils ceux où il a voulu faire preuve de plus de pénétration ou de délicatesse, de psychologie, de littérature ou d'art qu'il n'en avait.

L'art de Balzac, c'est sa nature ; et tel n'est pas le cas de tous les grands artistes, — parmi lesquels, au contraire, on en citerait plusieurs dont l'art ne consiste que dans le triomphe qu'ils ont remporté sur leur nature, — mais peut-être est-ce le cas de tous les « créateurs ». On ne fait vraiment « concurrence à l'état civil », selon le mot du grand romancier, qu'avec des procédés analogues ou semblables à ceux de la nature, consciente peut-être de son but, mais inconsciente des moyens qu'elle prend, ou plutôt qui lui sont imposés pour l'atteindre. Et voilà pourquoi les dissertations d'art sont rares dans la *Correspondance* de Balzac. Mais, aussi, voilà pourquoi ses grands romans ne sont pas moins de l'art, parce que l'art est naturellement compris dans la nature, et qu'on n'a donc soi-même qu'à suivre, pour ainsi parler, le cours naturel de son génie, dès qu'on est, comme Balzac, une « force de la

nature ». Il sera d'ailleurs toujours plus prudent de ne pas se croire une « force de la nature », et d'attendre, pour s'en aviser, que l'événement en ait décidé.

CHAPITRE III

LA COMÉDIE HUMAINE

Ce qui nous intéresse de quelques écrivains, ou dans leur œuvre, et notamment dans l'œuvre de la plupart des contemporains de Balzac, c'est eux-mêmes ; et, dans *le Lac* ou dans *la Tristesse d'Olympio*, dans les *Nuits* de Musset, dans sa *Confession d'un enfant du siècle*, dans les premiers romans au moins de George Sand, ce que nous essayons de retrouver, ce sont les « états d'âme », très personnels et très particuliers, qui furent, à un moment donné de leur vie réelle, ceux de madame Sand et de Victor Hugo, de Lamartine et d'Alfred de Musset. A la vérité, nous pourrions, nous devrions même faire attention que, si nous sommes curieux de connaître leurs « états d'âme », c'est qu'ils sont les auteurs de leurs œuvres. Si *le Lac* n'était pas tout ce qu'il est par ailleurs, et, quoi qu'il soit, si nous n'estimions pas qu'il le serait encore, nous nous soucierions assez peu de savoir quelle ou qui fut Elvire, et la nature des sentiments que Lamartine éprouva pour elle. *La Confession d'un enfant du siècle* est un « docu-

ment » essentiel de la biographie d'Alfred de Musset. Mais quel intérêt prendrions-nous à la biographie de Musset, s'il n'était Alfred de Musset, et j'entends par là, non pas Alfred, fils de son père, et frère de Paul, dont « les états d'âme » nous seraient, je pense, totalement indifférents, mais le poète de ses *Nuits* et l'auteur de son *Théâtre ?* Une littérature purement personnelle n'a d'intérêt pour l'historien que dans la mesure où elle a réussi à se rendre impersonnelle, et « le subjectif » ne sort du domaine de la singularité psychologique ou pathologique, pour entrer dans celui de l'art, qu'en « s'objectivant ». Je m'excuse d'employer ces termes ; mais l'usage en est devenu courant, et il y aurait aujourd'hui plus de pédantisme à les éviter qu'à s'en servir.

Ce qui pourtant demeure vrai, c'est qu'on ne saurait étudier les écrivains de cette famille, — et de cette époque, — que dans la succession chronologique de leurs œuvres, puisque cette succession est celle même de leurs sentiments. On ne saurait non plus isoler ou détacher de leur biographie l'examen de leurs œuvres, puisque leurs œuvres ne sont que des moments de leur biographie. Tel est le cas de George Sand. Le véritable intérêt de ses premiers romans, — *Valentine, Indiana, Lélia* même, — c'est d'être sa propre histoire, ou du moins l'expression de son rêve. Mais comment elle est passée de ses

premiers romans à ceux de sa troisième et dernière manière, — *Le Marquis de Villemer* et *Mademoiselle La Quintinie,* — on ne se l'expliquerait pas, ou on se l'expliquerait mal, si l'on n'insérait entre les uns et les autres ses romans socialistes : *le Compagnon du tour de France* ou *le Péché de M. Antoine,* avec, et surtout, l'énumération des influences politiques et masculines, sous lesquelles elle les a composés : Lamennais, Pierre Leroux, Michel de Bourges, Agricol Perdiguier et Charles Poncy. Lorsque les œuvres sont en quelque sorte les créatures des circonstances, alors, pour les comprendre, il est indispensable de préciser les circonstances de leur production. Il ne l'est pas moins d'enchaîner ces circonstances les unes aux autres ; et on n'y peut réussir, — quoique l'histoire littéraire et la critique l'aient plus d'une fois oublié, — qu'en respectant la chronologie. L'*Art de vérifier les dates* est et demeurera le fondement de toute espèce d'histoire.

Mais Balzac est d'une autre famille, et le caractère le plus apparent de son œuvre en est justement « l'objectivité ». Ses romans ne sont point des confessions de sa vie ; et le choix de ses sujets ne lui a jamais été dicté par des raisons particulières, et en quelque sorte privées. Il ne s'y raconte ni ne s'y explique, ou encore, quand il s'y raconte, il s'y déguise ; et en s'y expliquant il ne veut point être reconnu. Ses déclarations

réitérées sont formelles à cet égard. Allons plus loin, et disons que, d'une manière générale, ce n'est pas Balzac qui choisit son sujet, mais ce sont ses sujets qui le prennent, pour ainsi dire, et qui s'imposent à lui. Aussi — et en dehors de ses besoins d'argent, — voyons-nous qu'il a toujours à la fois trois ou quatre romans sur le métier. Mais il en a bien plus encore dans la tête ! Ou plutôt, son œuvre entière, et on y comprend les parties qu'il n'a pas eu le temps d'en réaliser, est présente ensemble à son esprit, et ce n'est point quand il le veut, ni parce qu'il le veut, que tel ou tel fragment s'en détache ; — voyez par exemple, dans sa *Correspondance*, combien d'années, avant de l'écrire en quinze jours, il a porté *César Birotteau* ; — mais c'est que le moment en est venu. De là, cet air de *nécessité* qui est celui de ses grands romans : il fallait que ces romans fussent, et qu'ils fussent précisément ce qu'ils sont ! De là, la rapidité prodigieuse, et qui l'étonne parfois lui-même, avec laquelle il en a écrit ou « rédigé » quelques-uns : il ne les savait pas si mûrs, en quelque sorte, ni, tandis qu'il les sentait s'agiter confusément en lui, déjà prêts à vivre de leur vie. De là, encore, ce qu'ils ont de vivant ou vraiment d' « organique » ; et de là les rapports ou les liaisons qu'ils soutiennent tous les uns avec les autres, et que le plan de *la Comédie humaine* a rendues plus manifestes, mais qui ne seraient ni moins étroites

ni moins certaines quand l'exécution de ce plan serait encore moins achevée qu'elle ne l'est.

Il a d'ailleurs très bien senti que ce caractère organique,— et unique, — faisait l'originalité de son œuvre ; et, tel qu'il était, il n'a point fait difficulté d'en avertir ses contemporains. J'ai vu, souvent citée, cette phrase d'une lettre à sa sœur [1833] à propos d'*Eugénie Grandet* : « Ah ! il y a trop de millions dans *Eugénie Grandet ?* Mais, bête, puisque l'histoire est vraie, veux-tu que je fasse mieux que la vérité ? » Et les bons Balzaciens de se récrier sur la force d'illusion que semblent indiquer ces mots, sans observer que, dans une autre lettre, du même temps [fin décembre 1833] et adressée, celle-ci, à madame Zulma Carraud, dont il redoute beaucoup plus le jugement que celui de sa sœur, Balzac s'expliquait en ces termes sur le même sujet : « Je ne puis rien dire de vos critiques, si ce n'est que les faits sont contre vous. A Tours, il y a un épicer en boutique qui a huit millions ; M. Eynard, simple colporteur, en a vingt ; il a eu treize millions en or chez lui ; il les a placés en 1814 sur le grand-livre, à cinquante-six francs, et ainsi s'en est fait vingt. Néanmoins, dans la prochaine édition, je baisserai de six millions la fortune de Grandet. » L'histoire, quoique vraie, n'était donc pas tellement vraie, que la vérité n'en souffrît quelques accommodements !

Mais une autre phrase, que j'emprunte éga-

lement à une lettre adressée à madame Zulma Carraud, et datée du 30 janvier 1834, est bien plus importante : « Vous avez été bien peu touchée de ma pauvre *Eugénie Grandet*, qui peint si bien la vie de province ; mais une œuvre qui doit contenir toutes les figures et toutes les positions sociales, *ne pourra*, je crois, *être comprise que quand elle sera terminée.* »

A cette date, il ne veut encore parler que de ses *Études de mœurs*, dont la première édition va paraître, en septembre 1834, — je veux dire la première édition sous ce titre, — chez la veuve Ch. Béchet. Il n'a encore donné de ses grands romans, à cette même date, que *les Chouans*, *la Peau de chagrin* et *Eugénie Grandet*. Mais ce que néanmoins il sait parfaitement, c'est qu'*Eugénie Grandet* n'est pas isolée dans son œuvre ; — un *Kenilworth* après lequel il écrira un *Quentin Durward ;* une *Indiana* qui sera suivie d'une *Valentine ;* une *Chronique de Charles IX* qui n'aura rien de commun avec une *Colomba* que d'être signée du même nom ; — mais elle a des prolongements, des « correspondances », des ramifications qu'il n'entrevoit pas très clairement lui-même, qui existent pourtant, et qui se débrouilleront à mesure qu'il avancera dans son œuvre. Ainsi, des frères et des sœurs, dans le temps de leur première enfance ou de leur jeunesse même, n'ont de commun entre eux qu'un certain air de famille, et

encore ne l'ont pas toujours, mais, à mesure qu'ils avancent en âge, les traits qui les individualisaient s'atténuent, ils retournent au type de leurs auteurs, et on voit bien qu'ils sont les enfants du même père et de la même mère. Les romans de Balzac soutiennent entre eux une liaison de ce genre. Ils tirent, eux aussi, leur naissance d'une commune origine ; et cette origine commune est une pensée première, que chacun d'eux exprime par un de ses aspects, et cependant, et en même temps, dans son intégrité.

C'est ce qu'il a essayé de faire dire par un certain Félix Davin, dans les deux *Introductions* qu'il lui a sans doute à peu près dictées, en 1834 et en 1835, l'une pour ses *Études de mœurs*, et l'autre pour ses *Études philosophiques ;* et on ne comprend guère que, des morceaux de cette importance, il n'ait pas tenu à les écrire lui-même. [Cf. Ch. de Lovenjoul, *Histoire des Œuvres de Balzac*, pages 46–64, et pages 194–207.] Il faut, hélas ! en convenir : l'éloge mis à part, qui va d'ailleurs jusqu'à l'immodestie, ces deux préfaces ne sont que du galimatias tout pur, et du galimatias prétentieux. Nous ne savons plus aujourd'hui qui était Félix Davin ; et, en vérité, nous n'éprouvons, à lire ses *Introductions*, aucun désir de le connaître davantage, ni lui, ni les romans que je trouve catalogués sous son nom dans les répertoires : *Une Fille naturelle*, ou l'*Histoire d'un suicide*.

Mais trouverons-nous Balzac lui-même beaucoup plus clair, dans ce passage capital d'une de ses lettres à madame Hanska ?

« Les *Études de mœurs* représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une profession, ni une manière de vivre, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié.

« Cela posé, l'histoire du cœur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires ; ce sera ce qui se passe partout.

« Alors, la seconde assise est les *Études philosophiques*, car après *les effets* viendront *les causes*. Je vous aurai peint dans les *Études de mœurs* les sentiments et leur jeu, la vie et son allure. Dans les *Études philosophiques*, je vous dirai pourquoi les sentiments, sur quoi la vie ; quelle est la partie, quelles sont les conditions au delà desquelles ni l'homme ni la société n'existent, et après l'avoir parcourue pour la décrire [la société] je la parcourrai pour la juger. Ainsi, dans les *Études de mœurs*, sont les *individualités typisées*, dans les *Études philosophiques* sont les *types individualisés*. Ainsi, partout j'aurai donné la vie : au type, en

l'individualisant, à l'individu en le typisant. J'aurai donné de la pensée au fragment; j'aurai donné à la pensée la vie de l'individu.

« Puis, après *les effets* et *les causes*, viennent les *Études analytiques*, dont fait partie *la Physiologie du mariage*, car, après *les effets* et *les causes* doivent se rechercher *les principes*. Les *mœurs* sont le spectacle ; *les causes* sont *les coulisses* et *les machines*. *Les principes*, c'est l'*auteur*; mais à mesure que l'œuvre gagne en spirale les hauteurs de la pensée, elle se resserre et se condense. S'il faut vingt-quatre volumes pour les *Études de mœurs*, il n'en faudra que quinze pour les *Études philosophiques*; il n'en faut que neuf pour les *Études analytiques*. Ainsi, l'homme, la société, l'humanité seront décrits, jugés, analysés sans répétitions, et dans une œuvre qui sera comme les *Mille et une Nuits* de l'Occident.

« Quand tout sera fini, ma *Madeleine* grattée, mon fronton sculpté, mes planches débarrassées, mes derniers coups de peigne donnés, j'aurai eu raison ou j'aurai eu tort. Mais après avoir fait la poésie, la démonstration de tout un système, j'en ferai la science dans l'*Essai sur les forces humaines*. Et sur les bases de ce palais, moi, *enfant* et *rieur*, j'aurai tracé l'immense arabesque des *Cent contes drolatiques*. » [*Lettres à l'Étrangère*, 1834, n° LXXII.]

Non ! en vérité, toute cette logomachie n'est pas très claire ! et nous pouvons ajouter que,

de la confusion qu'elle exprime, Balzac, avec tout son génie, ne se débarbouillera jamais. Il dit pourtant ce qu'il veut dire ! Et ce qu'il veut dire, c'est que, de même que l'individu n'existe qu'en fonction de la société, par elle, en elle, et pour elle ; ainsi, chacun de ses romans n'a de sens, ou tout son sens, que dans son rapport avec *la Comédie humaine*. La dernière forme, et on serait tenté de dire « la dernière incarnation » de ces desseins gigantesques, — dont l'ensemble, jusqu'en 1841, ne se présentait à l'esprit de Balzac que sous le titre, assez peu synthétique, d'*Études sociales*, — est, en effet, *la Comédie humaine*, dont le *Prospectus* parut au mois d'avril 1842.

*

* *

On conte [cf. Ch. de Lovenjoul, *Histoire des Œuvres de Balzac*, appendice, p. 414] que l'idée de ce titre, — à laquelle je ne sais pourquoi la plupart de ses biographes, depuis madame Surville, sa sœur, jusqu'à M. André Le Breton, attachent une si grande importance, — lui aurait été suggérée par l'un de ses amis, le marquis de Belloy, au retour d'un voyage d'Italie, où sans doute ce jeune homme avait découvert Dante ; et, depuis lors, entre la *Divine Comédie* du grand Florentin et la *Comédie humaine* de notre Balzac,

c'est à qui nous montrera je ne sais quels rapports intimes et insoupçonnés du romancier lui-même. Mais la vérité, c'est que, de ces rapports intimes, on a beau y regarder, on n'en discerne seulement pas l'ombre ; et toutes les belles phrases qu'on pourra faire, sur l'enfer de Dante et l'enfer où s'agitent les « damnés » de Balzac, ne seront jamais que des phrases.

Je crois donc tout bonnement qu'en donnant à son œuvre ce titre de *la Comédie humaine,* Balzac a pris le mot au sens tout simple où l'avait pris Musset :

> Toujours mêmes acteurs et même *comédie ;*
> Et quoi qu'ait inventé l'humaine hypocrisie,
> Rien de vrai là-dessous que le squelette humain.

C'est encore le sens où le prendra Vigny, dans sa *Maison du Berger :*

> Je n'entends ni vos cris, ni vos soupirs, à peine
> Je sens passer sur moi la *comédie humaine,*
> Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs.

Et, tout bonnement, c'est le sens qui, dans la langue de Molière et de La Fontaine, s'offre naturellement à l'esprit du lecteur. C'est aussi celui que je retrouve, dans une phrase de Balzac lui-même, que j'emprunte à la dédicace qu'il a faite de son roman d'*Illusions perdues* à Victor Hugo : « Les journalistes n'eussent-ils donc pas

appartenu, comme les marquis, les financiers, les médecins et les procureurs, à Molière et à son théâtre ? Pourquoi donc *la Comédie humaine*, qui *castigat ridendo mores*, excepterait-elle une puissance, quand la presse parisienne n'en excepte aucune ? »

Je ne suis étonné que d'une chose, laquelle est que, Balzac étant depuis 1833 comme en travail de son idée maîtresse, il ait attendu jusqu'en 1841 pour lui trouver un nom, et j'ajouterai : le seul nom qui lui convînt, si d'ailleurs il est bien entendu qu'à ce nom nous n'attribuerons aucune signification symbolique ou mystique. *La Comédie humaine*, c'est la comédie que se joue l'humanité à elle-même, chacun de nous, tour à tour ou ensemble, — comme on est en économie politique à la fois producteur et consommateur, — y étant acteur ou spectateur. On naît, on vit, on peine, on aime, on hait, on pardonne et on se venge, on s'entr'aide et on se nuit, on se révolte et on se résigne, on rit et on pleure, on s'indigne et on se moque, on se dispute, on se bat, on s'agite, on s'apaise, — et on meurt. C'est ce qui se passe dans les romans de Balzac... Et qu'importe, après cela, le titre sous lequel il les a tous rassemblés, si nous avons une fois bien compris la solidarité qui les lie ?

Nous donnons ici, d'après M. de Lovenjoul [*Histoire des Œuvres de Balzac*, pp. 217 et suiv.],

le catalogue des œuvres qui devaient composer *la Comédie humaine*, et dont les derniers détails ont été définitivement arrêtés par Balzac en 1845 :

LA COMÉDIE HUMAINE

PREMIÈRE PARTIE

ÉTUDES DE MŒURS

Scènes de la Vie privée.

1° *Les Enfants ;* — 2° *un Pensionnat de demoiselles ;* — 3° *Intérieur de collège ;* — 4° la Maison du Chat-qui-pelote ; — 5° le Bal de Sceaux ; — 6° Mémoires de deux jeunes mariées ; — 7° la Bourse ; — 8° Modeste Mignon ; — 9° un Début dans la Vie ; — 10° Albert Savarus ; — 11° la Vendetta ; — 12° Une double Famille ; — 13° la Paix du Ménage ; — 14° Madame Firmiani ; — 15° Étude de femme ; — 16° la Fausse maîtresse ; — 17° une Fille d'Ève ; — 18° le Colonel Chabert ; — 19° le Message ; — 20° la Grenadière ; — 21° la Femme abandonnée ; — 22° Honorine ; — 23° Béatrix ; — 24° Gobseck ; — 25° la Femme de trente ans ; — 26° le Père Goriot ; — 27° Pierre Grassou ; — 28° la Messe de l'athée ; — 29° l'Interdiction ; — 30° le Contrat de mariage ; — 31° *Gendres et belles-mères ;* — 32° Autre Étude de femme.

2

Scènes de la Vie de province.

33° Le Lys dans la Vallée ; — 34° Ursule Mirouet ; — 35° Eugénie Grandet ; — 36° les Célibataires : I. Pierrette ; — 37° II. le Curé de Tours ; — 38° III. un Ménage de garçon ; — 39° les Parisiens en province : I. l'Illustre Gaudissart ; — 40° II. *les Gens ridés ;* — 41° III. La Muse du département ; — 42° IV. *une Actrice en voyage ;* — 43° la Femme supérieure ; — 44° les Rivalités : I. *l'Original ;* — 45° II. *les Héritiers Boisrouge ;* — 46° III. la Vieille fille ; — 47° les Provinciaux à Paris : I. le Cabinet des Antiques ; — 48° II. *Jacques de Metz ;* — 49° Illusions perdues : I. les Deux poètes ; — 50° II. un Grand homme de province à Paris ; — 51° III. les Souffrances de l'inventeur.

3

Scènes de la Vie parisienne.

52° Histoire des Treize : I. Ferragus ; — 53° II. la Duchesse de Langeais ; — 54° III. la Fille aux yeux d'or ; — 55° les Employés ; — 56° Sarrasine ; — 57° Grandeur et décadence de César Birotteau ; — 58° la Maison Nucingen ; 59° Facino Cane ; — 60° les Secrets de la princesse de Cadignan ; — 61° Splendeurs et misères des Courtisanes : I. Comment aiment les filles ; — 62° II. A combien

l'amour revient aux vieillards ; — 63° III. Où mènent les mauvais chemins ; — 64° IV. la dernière Incarnation de Vautrin ; — 65° *les Grands, l'Hôpital et le Peuple ;* — 66° un Prince de la Bohème ; — 67° les Comédiens sans le savoir ; — 68° Échantillon de causerie française ; — 69° *une Vue du Palais ;* — 70° les Petits bourgeois ; — 71° *Entre Savants ;* — 72° *le Théâtre comme il est ;* — 73° les Frères de la consolation : l'Envers de l'histoire contemporaine.

Scènes de la Vie politique.

74° Un Épisode sous la Terreur ; — 75° *l'Histoire et le Roman ;* — 76° une Ténébreuse Affaire ; — 77° *les Deux Ambitieux ;* — 78° *l'Attaché d'ambassade ;* — 79° *Comment on fait un Ministère ;* — 80° le Député d'Arcis ; — 81° Z. Marcas.

Scènes de la Vie militaire.

82° *Les Soldats de la République ;* — 83° *l'Entrée en campagne ;* — 84° *les Vendéens ;* — 85° les Chouans ; — 86° *les Français en Égypte :* I. *Le Prophète ;* — 87° II. *Le Pacha ;* — 88° III. Une Passion dans le désert ; — 89° *l'Armée roulante ;* — 90° *la Garde consulaire ;* — 91° *Sous Vienne :* I. *Un Combat ;* — 92° II. *L'Armée assiégée ;* — 93° III. *la Plaine de Wagram ;* — 94° *l'Aubergiste ;* — 95° *les Anglais en Espagne ;* — 96° *Moscou ;* —

97° *la Bataille de Dresde* ; — 98° *les Traînards* ; — 99° *les Partisans* ; — 100° *une Croisière* ; — 101° *les Pontons* ; — 102° *la Campagne de France* ; — 103° *le Dernier Champ de bataille* ; — 104° *l'Émir* ; — 105° *la Pénissière* ; — 106° *le Corsaire algérien.*

Scènes de la Vie de campagne.

107° Les Paysans ; — 108° le Médecin de campagne ; — 109° *le Juge de paix* ; — 110° le Curé de village ; — 111° *les Environs de Paris.*

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDES PHILOSOPHIQUES

112° *Le Phédon d'aujourd'hui* ; — 113° la Peau de chagrin ; — 114° Jésus-Christ en Flandre ; — 115° Melmoth réconcilié ; — 116° Massimilla Doni ; — 117° le Chef-d'œuvre inconnu ; — 118° Gambara ; — 119° la Recherche de l'Absolu ; — 120° *le Président Fritot* ; — 121° *le Philanthrope* ; — 122° l'Enfant maudit ; — 123° Adieu ; — 124° les Marana ; — 125° le Réquisitionnaire ; — 126° el Verdugo ; — 127° un Drame au bord de la mer ; — 128° Maître Cornélius ; — 129° l'Auberge rouge ; — 130° Sur Catherine de Médicis : I. Le Martyr calviniste ; — 131° II. La Confession de Ruggieri ; — 132° III. Les

Deux Rêves ; — 133° *le Nouvel Abeilard ;* — 134° l'Élixir de longue vie ; — 135° *la Vie et les Aventures d'une idée ;* — 136° les Proscrits ; — 137° Louis Lambert ; — 138° Séraphita.

TROISIÈME PARTIE

ÉTUDES ANALYTIQUES

139° *Anatomie des Corps enseignants ;* — 140° la Physiologie du mariage ; — 141° *Pathologie de la Vie sociale ;* — 142° *Monographie de la vertu ;* — 143° *Dialogue philosophique et politique sur la perfection du XIXe siècle.*

Les titres en italiques sont ceux des ouvrages que Balzac n'a pas eu le temps d'écrire, et on voit qu'ils sont encore assez nombreux. D'autre part, on remarquera que deux au moins de ses chefs-d'œuvre, *la Cousine Bette* et *le Cousin Pons*, qui ne datent, en effet, que de 1846 et 1847, ne figurent pas sur ce programme. Faut-il d'ailleurs regretter qu'il n'ait pas pu le remplir? et, par exemple, regarderons-nous comme une grande perte pour les lettres françaises, que tout ce qu'il a donné des *Scènes de la Vie militaire* se réduise à ses *Chouans*, et à la très médiocre nouvelle intitulée : *une Passion dans le desert ?* Admirable matière encore à mettre en déclamations ! *La Plaine de*

Wagram, la Bataille de Dresde, la Campagne de France, quels sujets, pourrait-on dire, sous la plume d'un Balzac ! et fallait-il qu'un sort jaloux réservât l'honneur d'écrire le roman de la guerre au génie d'un Tolstoï ! Oui ! mais, d'autre part, on ne peut s'empêcher d'observer que cette seule nomenclature des *Scènes de la Vie militaire*, — qui commence avec *les Soldats de la République*, en 1793, pour se terminer avec *le Corsaire algérien*, en 1830, — a quelque chose de bien systématique, et qui ne relève pas tant de l'inspiration personnelle et vécue du romancier, que de l'obligation qu'il s'est imposée de remplir là toute l'étendue de son cadre. Il fallait qu'il y eût, dans sa *Comédie*, des scènes de la vie militaire, *parce que* la vie militaire est un aspect de la vie contemporaine, et, dans ces scènes de la vie militaire, il fallait que la République, l'Empire et la Restauration eussent chacun leur part, *puisque* c'est de 1792 à 1835 que la société qu'il décrit a vécu. Cela est un peu bien artificiel !

C'est encore ainsi que, dans les *Scènes de la Vie privée*, devaient figurer *les Enfants ; Un Pensionnat de demoiselles ; Intérieur de collège*, pour une seule raison, qui n'est peut-être pas que ces sujets fussent pour le romancier d'un bien vif intérêt, mais *parce que* l'un des problèmes de la vie contemporaine est celui de l'éducation, et ce problème, aux environs de 1840, Balzac s'est aperçu

qu'à peine, dans son *Louis Lambert*, l'avait-il effleuré. Rapportons au même scrupule, et au même dessein, l'*Anatomie des Corps enseignants*. Et, assurément, puisque c'était ainsi qu'il avait conçu son monument, de telle sorte que « quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mûr... n'y fût oublié », on ne peut que lui savoir gré de l'avoir voulu complet, ou conforme à l'idée qu'il s'en était faite. Nous craignons seulement que, cette idée même, il n'eût risqué de la dénaturer, en prétendant lui donner plus de rigueur ou plus de précision qu'elle n'en comportait. D'organique et de vivante qu'elle était sous sa première forme, la solidarité qui lie les unes aux autres les parties de son œuvre fût devenue plus apparente peut-être, mais sûrement plus artificielle, en devenant géométrique et logique. Les proportions architecturales n'en eussent été réalisées extérieurement qu'aux dépens, si je puis ainsi dire, de la qualité propre et intrinsèque des matériaux. Des récits d'une documentation savante et laborieuse, mais ennuyeux peut-être, comme ses *Employés*, y eussent alterné avec tant de chefs-d'œuvre spontanément jaillis de l'inspiration du poète. Et l'intensité de vie de ces chefs-d'œuvre eux-mêmes n'en eût pas sans doute été diminuée, mais, puisque tout se tient, je ne sais si l'effet total de *la Comédie humaine*, à de certains égards, n'en eût pas été moins saisissant. Décidément « Dieu fait bien ce qu'il fait » ! et

nous ne dirons pas, avec la formule banale, que Balzac est mort à temps pour sa gloire ; mais nous ne dirons pas aussi le contraire ; et, prenant son œuvre telle qu'elle est, nous ne regretterons pas que la mort ne lui ait pas permis, en voulant la perfectionner, de la gâter.

*

* *

Mais on comprendra mieux maintenant que, pour l'analyser et la juger, nous ne nous attachions pas à la présenter dans sa succession chronologique. Il se trouve, en fait, que Balzac n'a rien écrit de supérieur au *Cousin Pons* et à *la Cousine Bette*, qui sont respectivement, nous venons de le dire, la seconde de 1846, et le premier de 1847. L'idée commune qui les relie, — celle des drames sombres et secrets que l'inégalité des conditions engendre dans les familles, entre gens du même nom, du même sang, de la même origine, — est l'une des plus fécondes que l'on puisse concevoir en sujets émouvants, et en sujets dont la portée sociale égale ou surpasse l'intérêt romanesque. Mais *la Recherche de l'Absolu*, qui est de 1834, et *Eugénie Grandet*, qui est de 1833, ne me semblent inférieurs en rien, — quoique moins touffus, — à *la Cousine Bette* ou au *Cousin Pons ;* et certainement, comme expression ou repré-

sentation de ce que Balzac y a voulu peindre, ils les valent. Pendant dix-huit années de production intensive, Balzac, bon ou mauvais, n'a été, à proprement parler, ni au-dessous ni au-dessus de Balzac.

Par exemple, c'est en 1842, au lendemain de la publication d'*un Ménage de Garçon* [*la Rabouilleuse*], un autre encore de ses chefs-d'œuvre, qu'il a définitivement « abîmé », si je l'ose dire, sa *Femme de trente ans*, si heureusement commencée en 1831. Et la raison en est la même. Au travers des explications que nous avons données, et par delà ces explications, si l'on a commencé d'entrevoir la nature d'imagination de Balzac, on se sera rendu compte que la succession de ses œuvres en librairie n'avait rien de commun avec leur chronologie réelle. On l'a vu, nous l'avons fait remarquer pour *César Birotteau ;* et, s'il avait vécu, et qu'il eût donné, vers 1850 ou 1852, sa *Bataille* ou ses *Héritiers Boisrouge*, ses lettres à madame Hanska nous sont témoin qu'il les aurait donc portés environ vingt ans, puisqu'il en parle dès 1834. Il y a encore une *Sœur Marie des Anges*, dont il annonce, en cette même année 1834, à son éditeur Werdet, que le manuscrit est terminé. Il lui écrit même tout exprès, et uniquement, pour l'inviter à venir chercher ce manuscrit à Nemours, où il a fui ses créanciers ; et cependant *Sœur Marie des Anges* n'a jamais paru. D'autres que nous, s'ils

le veulent, éclairciront le mystère. Mais ce que nous tenons à dire, c'est qu'à dater de 1832 ou 1833, au plus tard, et à partir des *Chouans*, — ou de *la Peau de chagrin*, que je rapporterais à sa première manière, — l'œuvre entière de Balzac étant confusément contemporaine dans sa tête, il nous faut donc, pour l'apprécier, l'avoir, nous aussi, tout entière et à la fois sous l'œil.

C'est ce qui a été ni mieux compris ni mieux dit par personne que par George Sand, dont on pensera sans doute avec nous que le témoignage a ici une importance et une autorité particulières :

« Et nous aussi, comme la critique, quand nous avons lu un à un, et jour par jour, ces livres extraordinaires, à mesure qu'il les produisait, nous ne les avons pas tous aimés. Il en est qui ont choqué nos convictions, nos goûts, nos sympathies. Tantôt nous avons dit : « C'est trop long, » et tantôt : « C'est trop court. » Quelques-uns nous ont semblé bizarres et nous ont faire dire en nous-même, avec chagrin : « Mais pourquoi donc ? A quoi bon ? Qu'est-ce que cela ? »

« Mais, quand Balzac, trouvant enfin le mot de sa destinée, le mot de l'énigme de son génie, a saisi ce titre admirable et profond : *la Comédie humaine ;* quand, par des efforts de classement laborieux et ingénieux, il a fait de toutes les parties de son œuvre un tout logique et profond, chacune de ces parties, même les moins goûtées par nous

au début, ont repris pour nous leur valeur en reprenant leur place. Chacun de ces livres est, en effet, la page d'un grand livre, lequel serait incomplet, s'il eût omis cette page importante. Le classement qu'il avait entrepris devait être l'œuvre du reste de sa vie ; aussi n'est-il point parfait encore ; mais, tel qu'il est, il embrasse tant d'horizons qu'il s'en faut peu qu'on ne voie le monde entier du point où il vous place. »

Nous renoncerons encore, tandis que nous y serons, à une habitude invétérée, mais un peu fâcheuse, de la critique ; et nous n'entreprendrons pas, pour caractériser le roman de Balzac, de le comparer lui-même aux romanciers ses contemporains. Sainte-Beuve écrivait, au lendemain de la mort du romancier, dans ses *Causeries du Lundi* : « Il y aurait, dans un travail moins incomplet, et si l'on était libre de se donner carrière, à bien établir et à graduer les rapports vrais entre le talent de M. de Balzac et celui de ses plus célèbres contemporains : madame Sand, Eugène Suë, Alexandre Dumas. En un tout autre genre, mais avec une vue de la nature humaine qui n'est pas plus en beau ni plus flattée, M. Mérimée pourrait se prendre comme opposition de ton et de manière, comme contraste... » C'est tout justement ce que je pense qu'il ne faut pas faire. Il ne faut pas le faire, parce que les romans de Balzac ne sont pas des récits isolés, dont chacun se suffise à lui-

même, ni qui puissent donc être jugés ou appréciés indépendamment, et comme par abstraction de l'ensemble dont ils font partie. Cette raison, qui était excellente en 1850, est aujourd'hui meilleure encore, après un demi-siècle écoulé. Mais il ne faut pas le faire, il ne faut pas comparer *Eugénie Grandet* à *Carmen*, ou *les Parents Pauvres* au *Juif-Errant*, — pas plus que l'on ne compare la comédie de Molière aux drames de Sedaine ou de Diderot, — parce que *Carmen* et *Eugénie Grandet*, *les Parents Pauvres* et *le Juif-Errant*, ne procèdent pas de la même intention, ni, comme nous le montrerons, du même système d'art. Ou plutôt encore, *les Parents Pauvres* et *Eugénie Grandet* ne procèdent, en vérité, d'aucun système d'art, mais d'une intention générale de « représenter la vie », fût-ce aux dépens de ce qu'on avait jusqu'à Balzac appelé du nom d'art ; — et on ne peut donc, pour les juger ou les apprécier, les « comparer » qu'avec la vie.

Et pour la même raison, nous n'attacherons pas à la question du « style » de Balzac l'importance que je vois qu'on lui attribue encore de nos jours. Le style de Balzac, — dont je crois connaître les défauts aussi bien que personne, pour me les être jadis exagérés à moi-même, sous l'influence de la rhétorique de Flaubert, — ce style, quoi qu'on en puisse dire, est « vivant », d'une vie singulière, à la façon du style de Saint-Simon, par exemple ; et

que peut-on demander davantage à un écrivain dont la grande ambition a été de « faire concurrence à l'état civil » ? Il se pourrait d'ailleurs que, depuis cent vingt-cinq ans, la notion même du « style » eût évolué, comme beaucoup de choses, et avec ces choses. Il se pourrait que, de quelque façon qu'il le dise, un bon écrivain fût tout simplement celui qui dit tout ce qu'il veut dire, qui ne dit que ce qu'il veut dire, et qui le dit exactement comme il a voulu le dire. Ce n'est pas toujours le cas de Balzac. Mais, encore une fois, ce n'est là qu'une considération secondaire, une question de grammaire ou de rhétorique ; et le vrai point est de savoir si quelques-uns des défauts que l'on relève dans le style de Balzac n'y seraient pas en quelque manière la rançon de la vie ? Nous essaierons plus loin de répondre à la question.

En attendant, et pour apprécier à sa vraie valeur le roman de Balzac, laissant là tout ce qui nous guiderait et nous servirait aussi bien dans l'appréciation des romans de George Sand, par exemple, que des siens, il nous faut donc nous efforcer d'en reconnaître et d'en dire le mérite propre, original, et tout à fait singulier. C'est ce que je vais essayer de faire en essayant d'en préciser la signification historique ; — de dire comment s'y mêlent la vérité de l'observation et le génie de l'invention ; — et quelle en est enfin la signification ou la portée sociale.

CHAPITRE IV

LA SIGNIFICATION HISTORIQUE DES ROMANS DE BALZAC

On pourrait avancer, sans exagération ni paradoxe, que, de tous les romans, les seuls qui n'ont point de valeur documentaire ou historique avérée, sont précisément ceux qui se donnent eux-mêmes pour historiques : le *Quentin Durward* de Walter Scott, par exemple ; ou le *Cinq-Mars* d'Alfred de Vigny ; ou le *Latréaumont* d'Eugène Suë. « Le roman de *Quentin Durward*, qu'on admire surtout dans ce qui est historique, causa une grosse colère à Honoré : contrairement à la foule, il trouvait que Walter Scott avait étrangement défiguré Louis XI, roi encore mal compris, selon lui » : c'est madame Surville, dans sa notice sur son frère, qui s'exprime ainsi. Mais lui-même, à son tour, dans une lettre à madame Hanska, du 20 janvier 1838 : « Suë est un esprit borné et bourgeois, incapable de comprendre une telle grandeur [celle de Louis XIV et de son temps], lui qui ne vit que des miettes du mal vulgaire et banal de notre

pitoyable société actuelle. Il s'est senti écrasé à l'aspect gigantesque du grand siècle, et s'est vengé en calomniant l'époque la plus belle, la plus grande de notre histoire, dominée par la puissante et féconde influence du plus grand de nos rois. » C'est ainsi qu'on peut toujours contester ou discuter la valeur historique d'un roman « historique » ; et qui sait si la Catherine de Médicis de Balzac, dans *la Confidence des Ruggieri*, est plus vraie que le Louis XI de Walter Scott, en son *Quentin Durward*, ou le Louis XIV d'Eugène Suë en son *Latréaumont ?* Je me garderais bien d'en répondre.

Mais un roman contemporain, dans lequel même le romancier ne se sera pas proposé de peindre les mœurs de son temps, et encore moins de les « satiriser », mais tout simplement de conter une histoire, et de « plaire », comme disait Molière, sans autre ni plus ambitieuse intention, ce roman, quelle qu'en soit la valeur à tous autres égards, et quand elle serait nulle, aura toujours et nécessairement quelque valeur historique ou documentaire ; et, par exemple, tel est le cas des romans de celui que l'on a quelquefois appelé le « meilleur des élèves » de Balzac, Charles de Bernard du Grail, l'auteur de la *Femme de Quarante ans*. La raison en est que l'on ne saurait « plaire » à ses contemporains, sans flatter leurs goûts de quelque manière (on sait qu'il y a moyen de les flatter, même en les contrariant, ou en en ayant l'air), et comment

les contrarierait-on ou les flatterait-on sans les exprimer ? Il n'y a donc pas de roman contemporain qui ne soit, en quelque mesure, un « document » sur l'esprit de son temps ; qui n'en témoigne ou qui n'en dépose, indépendamment même de toute intention du romancier ; et, en ce sens, il ne semblera pas que ce soit faire un grand éloge des romans de Balzac que d'en louer la valeur historique ou documentaire.

Mais il faut distinguer ! Pas plus en histoire ou en art qu'en justice, tous les témoignages n'ont la même valeur ou la même autorité : tous les documents ne sont pas du même ordre. Le fécond abbé Prévost a écrit une vingtaine de romans : je n'en nommerais pas plus de trois, en commençant par *Manon Lescaut,* qui aient une valeur historique certaine. Ils sont bien de leur temps, mais ils n'expriment rien ou presque rien de ce temps ; et c'était ce qui désolait Taine, qu'on ne trouvât, — dans les *Mémoires d'un homme de qualité,* non plus que dans *Cléveland,* — aucun renseignement sur l'histoire des mœurs, en France, au XVIII[e] siècle. Les romans de Prévost sont de leur temps comme en sont les romans de madame Cottin, si l'on veut, et comme la plupart des romans de George Sand sont du leur, c'est-à-dire dans la mesure où l'on ne peut pas, quand on le voudrait, « ne pas être de son temps ». Et, certes, ni les uns ni les autres, — je dis aussi ceux de

madame Cottin, — on ne devrait les négliger, dans une étude sur l'évolution de la sensibilité littéraire depuis deux cents ans ! Ils seraient, et ils resteront, des documents essentiels du sujet. Mais on l'entend d'une autre manière quand on loue des romans de Balzac leur vérité « documentaire » ou historique, et on veut dire, littéralement, que l'ensemble en équivaut à des *Mémoires pour servir à l'histoire de la société de son temps*. Les *Mémoires* de Guizot ont sans doute un autre genre de mérite : ils n'éclairent pas mieux que *la Comédie humaine*, d'un jour plus franc, souvent plus cru, l'histoire intime des quinze années de la Restauration et des dix-huit ans de la monarchie de juillet ; — et j'ajoute qu'ils n'en éclairent qu'une partie.

« Mon ouvrage a sa géographie comme il a sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses, ses personnes et ses faits, » lisait-on dans l'*Avant-propos* de *la Comédie humaine*, et c'est d'abord ce qui en fait la valeur historique. Cherchez en effet, et, si vous le pouvez, mesurez dans l'œuvre des prédécesseurs de Balzac la place qu'y occupait la province. Elle est nulle, pour ainsi dire, et nos romans français du XVIIIe siècle ne sont jamais « localisés » qu'à Paris ou à l'étranger, dans l'Espagne de Le Sage, ou dans l'Angleterre de l'abbé Prévost. Mais, dans l'œuvre de Balzac, il a raison de le dire, c'est toute une « géographie de la France » que l'on trouve, une géographie pittoresque et une

géographie animée. Aussi, plusieurs de ses descriptions de villes et de provinces sont-elles justement demeurées célèbres, comme la description de la petite ville de Guérande, par exemple, dans *Béatrix*, ou celle du pays de Fougères, dans *les Chouans*. Rappelons encore, tout au commencement de la *Recherche de l'Absolu*, ce que l'on pourrait appeler l'analyse, plutôt que la description, des mœurs flamandes ; et, s'il est permis d'en faire incidemment la remarque, n'hésitons pas à y reconnaître les premiers linéaments d'une méthode qui deviendra celle de l'historien de *la Peinture flamande*, le malencontreux Alfred Michiels, et celle même de l'illustre historien de la *Littérature anglaise*. Mais on verra mieux, un peu plus loin, tout ce que la critique de Taine doit au roman de Balzac.

C'est qu'aux yeux de Balzac, la description romanesque, — très différente en ce point, et en plusieurs autres, de la description poétique, — n'existe pas en soi, ni pour elle-même, comme, par exemple, les descriptions de Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*. La description poétique, et surtout la description romantique, est à soi-même sa raison d'être et son but, son moyen et sa fin. Nous-mêmes, nous n'y demandons au poète que de s'exalter sur le thème qu'il lui a plu de choisir ; et peu nous importe, après cela, que le principe de cette exaltation soit dans la beauté du thème, ou dans l'intensité de son émotion personnelle !

Mais les descriptions de Balzac ont toujours quelque raison d'être en dehors d'elles-mêmes ; et cette raison d'être, aux yeux ou dans l'intention de Balzac, étant toujours explicative des causes qui ont façonné dans le cours du temps les êtres ou les lieux, les descriptions de Balzac, rien qu'à ce titre, sont donc toujours historiques. On peut d'ailleurs les trouver quelquefois moins « explicatives » qu'il ne les a crues lui-même, et, alors, en ce cas, un peu longues, pour ne pas dire interminables. Toutes ses révoltes contre cette critique ne le défendront pas de l'avoir plus d'une fois méritée. Car, théoriquement, il est possible que nous ne soyons rien de plus que les créatures de l'air ambiant ou du milieu natal ; et on ne pense pas, on ne sent pas surtout en Provence comme en Bretagne, ou à Besançon comme à Caen. Le régime de vie a aussi son influence, la qualité de la nourriture et la nature de la boisson, bière ou vin, schiedam ou whisky : nous en convenons sans difficulté. Mais, en fait, il ne paraît pas « nécessaire » que la douloureuse aventure d'Eugénie Grandet se soit déroulée à Saumur, ou celle de Balthasar Claës à Douai, plutôt qu'à Nérac, par exemple, ou qu'à Villeneuve-d'Agen. Au surplus, ce ne sont là que des questions, ou, si je puis ainsi dire, que des chicanes d'« espèces », qui ne retranchent rien de la valeur intrinsèque des descriptions. Qu'elles expliquent ou non, et, dans le sens philosophique

du mot, qu'elles « déterminent » ou qu'elles ne « déterminent » pas les personnages du romancier, les descriptions de Balzac sont ce qu'elles sont ; et, si rien, à sa date, n'a été plus neuf que cette introduction de la « géographie de la France » dans le roman, on doit dire aujourd'hui que, dans cet art de mêler le passé local au présent, et de les fixer ensemble dans une inoubliable image, Balzac, depuis un demi-siècle, n'a pas été surpassé.

Car, — c'est un point qu'il convient d'indiquer sans y insister, — d'autres romanciers, à son exemple et sur sa trace, comprenant ce qu'il y avait de ressources pour le roman dans la peinture des mœurs provinciales, ont bien pu réussir à nous rendre une image, celui-ci de sa Bretagne et celui-là de sa Provence, un autre de ses Flandres, et un autre encore de son Languedoc ou de son Quercy natal ! Mais Balzac, lui, c'est la Bretagne et la Normandie, c'est Alençon et c'est Angoulême, c'est Grenoble et c'est Besançon, c'est Nemours et c'est Issoudun, c'est la Touraine et c'est la Champagne ! De 1830 à 1850, la « vie de province » en France n'a pas eu de peintre plus universel ; et, dira-t-on peut-être là-dessus que la ressemblance des portraits qu'il nous a donnés est quelquefois discutable ? Ce n'est pas mon avis ! Mais quand on s'attarderait à discuter cette ressemblance, quand nos provinces ou nos villes refuseraient de se reconnaître dans son *Eugénie*

Grandet et dans son *Ursule Mirouet,* dans sa *Pierrette* et dans sa *Rabouilleuse,* dans sa *Béatrix* et dans son *Curé de Tours,* il resterait encore que tous ces portraits diffèrent les uns des autres ; que, de chacun d'eux, nous recevons une impression très particulière ; que cette impression devient dans notre souvenir inséparable de leur original ; et le sens de l'histoire, en tant qu'il est le sens de la diversité des époques ou des lieux, peut-il être, sera-t-il jamais quelque chose d'autre ou de plus ? Il en est des époques en histoire, comme des « styles » en art, qui ne constituent des « styles » ou des « époques » que par leurs différences, et ces différences ne sont perçues, et ne peuvent l'être, que dans leur juxtaposition ou dans leur succession. Mais qu'y a-t-il au delà de ces différences, et même y a-t-il quelque chose ?

*
*   *

C'est ce que je voudrais mieux montrer encore en reprenant ici une indication de Sainte-Beuve, et en parcourant quatre ou cinq des romans de Balzac, dans l'ordre où se sont succédé les époques de l'histoire contemporaine dont ils sont des illustrations, des épisodes, ou des monuments.

Voici, par exemple, *les Chouans* [1829], qui ne sont pas, je le dis tout de suite, un de ses bons

romans, et qu'en vain a-t-il refaits pour les adapter au plan de *la Comédie humaine,* ils n'en demeurent pas moins un roman de sa première manière : je veux dire celle qu'il a désavouée. Ce qui fait que *les Chouans* ne sont pas un des bons romans de Balzac, c'est qu'ils sont historiques à la manière des romans de Walter Scott. On essaie de nous y intéresser à la « résurrection » d'une époque historique, par le moyen d'une donnée sentimentale dont le romanesque passe les bornes de l'invraisemblance ; et le développement de cette donnée rappelle, même à ceux qui ne les ont pas lus, le mélodramatique d'*Argow le Pirate* et de *l'Héritière de Birague.* Il y a là des fantômes, il y a des souterrains, il y a des cachettes « pleines d'or » ; il y a aussi des êtres humains à l'épreuve des balles, et même de la baïonnette, aussi longtemps du moins qu'il le faut pour conduire l'intrigue jusqu'à son dénouement. Il y a encore une « courtisane amoureuse » — nous sommes en 1829, — et un « marquis » dont l'amour refait à sa maîtresse une virginité. Mais rien de tout cela n'empêche quelques traits de se dégager du brouillamini de l'intrigue, et, en somme, Balzac a bien fait de ne pas renier ses *Chouans.* Ils ne sont pas « décidément » un « magnifique poème », comme Balzac les qualifiait quand il les relut pour la dernière fois, en 1843, mais, « le pays et la guerre y sont décrits avec un bonheur et une perfection

rares ». Et puis, plus impartial à ses débuts qu'il ne le sera plus tard, Balzac, dans ses *Chouans*, a merveilleusement saisi et rendu ce qu'il y eut de complexe dans ce mouvement de la chouannerie, où tant de mobiles inavouables se mêlèrent, pour le rendre inutile, à tant de désintéressement ; où des deux parts il fut déployé tant d'héroïsme, sans doute, mais aussi tant de férocité ; et sur lequel, en vérité, ce que l'on peut dire de plus juste, c'est que l'histoire n'a pas encore prononcé son jugement.

Franchissons maintenant un intervalle de cinq ou six ans, 1799-1806, et lisons *Une ténébreuse Affaire* [1841]. Ce beau roman, dont je vois que certains biographes ou critiques de Balzac ne parlent qu'avec une espèce de moue dédaigneuse, n'en est pas moins, à mon sens, un de ses chefs-d'œuvre ; et il ne suffit pas, pour l'avoir condamné, de l'avoir appelé un « roman policier » : l'exécution est trop sommaire. On a toujours aimé les « histoires de brigands », non seulement en France, mais dans toutes les littératures ; et qu'est-ce donc que *les Misérables*, dont je vois les mêmes juges faire une si singulière estime, sinon un « roman policier » ? En est-il pour cela plus mauvais ? Ou, par hasard, le drame ou le roman d'une conspiration ne serait-il donc « littéraire », qu'autant que la conspiration daterait pour le moins du temps de Louis XIII ? et ces-

serait-il de l'être pour devenir ce que l'on appelle un peu méprisamment « policier » quand c'est la vie de Napoléon qui s'y joue ? Voilà de bien singulières distinctions !

Pour nous, indépendamment de l'intérêt propre de l'intrigue, et de l'originalité de quelques caractères, tels que celui du régisseur Michu et de Laurence de Cinq-Cygne, il y a trois choses, dans *Une ténébreuse Affaire*, qui mettent ce roman au premier rang de l'œuvre de Balzac. Je ne sache pas d'abord que, nulle part, dans aucun autre roman, ni peut-être dans aucun livre d'histoire, on ait mieux reconstitué la pesante atmosphère qui fut celle où respira la France, de 1804 à 1812 environ. Un seul homme était tout un grand pays, qui ne vivait, ou ne semblait vivre, que de l'impulsion que cet homme lui communiquait. Là où il était, là battait le cœur de la France, et, de ce centre à la circonférence, les pulsations ne s'en transmettaient que ralenties et diminuées. On somnolait dans la paix du silence, et toutes les fonctions sociales semblaient interrompues, qui n'avaient pas pour objet de procurer de l'argent, des hommes, et des victoires à l'Empereur. Cependant, sous cette formidable compression, — à laquelle, maintenant que nous la connaissons mieux qu'au temps de Balzac, on n'en citerait guère qui soit comparable dans l'histoire, — des rancunes veillaient, habiles à se dissimuler, d'in-

expiables rancunes, qui n'étaient retenues de se manifester imprudemment ou prématurément, que par la crainte de ne pas aboutir ; et c'est encore ce que Balzac a bien vu. Peut-être n'y a-t-il jamais eu, pas même à Rome sous les Empereurs, de pouvoir plus instable ni plus menacé que celui de Napoléon ; et, si j'osais dire que l'une des raisons de ses guerres perpétuelles est dans le besoin qu'il avait du prestige de la victoire pour se maintenir sur son trône, je ne dirais rien qu'il ne fût aisé de prouver par des témoignages que l'on emprunterait à ses historiens les plus autorisés : à M. Frédéric Masson, par exemple, dans son livre sur *Napoléon et sa famille ;* ou à M. Albert Sorel dans son livre sur *l'Europe et la Révolution française*. Et ce que Balzac a encore très bien vu, — éclairé d'ailleurs qu'il était, et renseigné, comme pouvait l'être M. Thiers, par les survivants de l'Empire, nombreux encore en 1840, — c'est le jeu de quelques hommes, et de quelques-uns de ces survivants eux-mêmes, qui, se rendant bien compte que l'Empire ne durerait pas toujours, ni même longtemps, se préoccupaient principalement, en le servant, de le faire tomber, et s'il tombait, de le faire tomber d'une chute qui leur fût utile, et même avantageuse.

Classons donc, avec Balzac, *Une ténébreuse Affaire*, dans les *Scènes de la Vie politique*, et si nous voulons à force, parce qu'en effet, la police

y joue son rôle, que ce soit « un roman policier », disons alors qu'un roman policier, quand il est de Balzac, et qu'il s'intitule *Une ténébreuse Affaire*, passe en intérêt, comme en importance historique, des romans beaucoup plus « distingués », peut-être, tels qu'*Adolphe*, par exemple, et tels qu'*Obermann*. Mais ce qu'il est de plus, par rapport aux *Chouans*, c'est une suite, une continuation, c'est un tableau expressif et représentatif d'un moment historique, précis et déterminé, dont il nous rend à la fois les caractères, les couleurs, et surtout l'atmosphère. Et, pour achever d'un dernier trait la ressemblance, Balzac, dans une scène admirable, a voulu que la fierté de Laurence de Cinq-Cygne s'inclinât devant le prestige de celui qui, ce soir-là, se préparait à remporter le lendemain la victoire d'Iéna, puisque l'Empereur était de ces hommes à l'influence personnelle desquels on ne se soustrait guère, et dont il fallait s'éloigner d'abord, ou ne jamais s'approcher, si l'on voulait conserver à leur égard la liberté de ses rancunes, de ses haines, et de son jugement.

Que dirai-je maintenant de *César Birotteau* [1837] et où trouverons-nous un tableau plus vivant des premières années de la Restauration ? Le titre du roman, à lui tout seul, ne résume-t-il pas déjà toute une époque : *Grandeur et Décadence de César Birotteau, marchand parfumeur, adjoint au maire du IIe arrondissement de Paris, chevalier*

de la Légion d'honneur? Si d'ailleurs on a cru pouvoir dire d'*Une ténébreuse Affaire* qu'il fallait être presque magistrat pour en suivre l'intrigue, c'est une critique ou un éloge que l'on ne saurait faire de *César Birotteau,* attendu que le roman est de ceux où l'on pourrait soutenir qu'il ne se passe exactement rien ; et, sans aucun doute, avant la révolution opérée par Balzac dans le roman, on l'eût dit ! César Birotteau, ayant inventé *la double Pâte des Sultanes* et l'*Eau carminative,* fait fortune ; puis, pour avoir voulu aller trop vite, César Birotteau se ruine ; et, en vérité, c'est tout le roman. Comment, d'un pareil sujet, où pas plus qu'il n'y a d'intrigue, pas plus il n'y a de caractères qui sortent de l'ordinaire ni presque du commun ; où l'on ne voit point de violentes passions déchaînées, où l'amour même n'a rien, pour ainsi dire, que de calme, de raisonnable et de bourgeois ; dont tous les personnages ne sont que de petites gens, et dont la catastrophe enfin ne consiste qu'en une faillite, comment Balzac a-t-il pu tirer le roman qu'est *César Birotteau ?* C'est précisément ce que nous essayons d'expliquer, et quand nous y aurons réussi, si nous y réussissons, la présente étude sera terminée. Mais, pour le moment, nous n'en voulons signaler que la valeur de représentation historique ; et jamais adaptation d'un sujet à une époque déterminée ne fut sans doute plus parfaite. Réduite aux proportions de ce qu'on

appelle un tableau de genre, c'est bien ici la Restauration tout entière. Plus vieux d'une vingtaine d'années, César Birotteau ne serait pas César, mais Ragon, son prédécesseur à l'enseigne de *la Reine des Roses ;* et, plus jeune de vingt ans, il y serait son propre successeur, le triomphant Crevel.

C'est de cinq ou six ans encore que nous avançons dans l'histoire du siècle, avec *la Rabouilleuse* [1842], qui n'est assurément pas le plus « moral » des romans de Balzac, mais qui en est sans doute l'un des plus « naturalistes », et, surtout, à juste titre, l'un des plus admirés. Car, nous partageons cette admiration ! Seulement, et tandis que ce que l'on y admire le plus, depuis que Taine, dans son *Essai sur Balzac,* en a comme ramassé et concentré tous les traits sous le grossissement de son style, c'est le caractère de Philippe Bridau, l'un des « monstres » les plus odieux et les plus complets de *la Comédie humaine,* où il y en a tant, je ne nie pas qu'en effet ce Bridau ne soit une des plus vigoureuses créations de Balzac, et je souscris à tout ce que Taine en a pu dire, mais c'est autre chose que j'apprécie dans *un Ménage de Garçon.* Je ne m'y intéresse pas moins au commandant Gilet, le tyran redouté d'Issoudun, ou au capitaine Giroudeau qu'au colonel Bridau lui-même. Les silhouettes à peine indiquées du « dragon » Carpentier, de l' « artilleur » Mignonet, du capitaine Potel ou du capitaine Renard, ne me sont pas

indifférentes. J'aime à imaginer d'après elles ce qu'eussent été les *Scènes de la Vie militaire.* Et, de fait, ce sont là trois ou quatre biographies dont les accidents et la diversité jettent une singulière lueur sur un autre aspect de la Restauration.

Dans le même temps que les Birotteau faisaient fortune, que devenaient en effet ces « demi-soldes », colonels de vingt-cinq ans, à qui l'on contestait jusqu'à leur grade acquis sur les derniers champs de bataille de l'Empire, et que, du sommet de leurs ambitions, exaltées par l'exemple de ces maréchaux, Ney ou Murat, dont ils connaissaient l'histoire, la paix avait, pour ainsi dire, précipités dans la régularité de la vie civile ? Si quelques-uns d'entre eux, à l'imitation des grands chefs, s'étaient ralliés aux Bourbons, et continuaient de servir leur pays sous le drapeau blanc, d'autres avaient dépouillé tout esprit militaire en déposant l'uniforme, étaient devenus de vagues fonctionnaires, s'étaient tant bien que mal accommodés aux temps nouveaux. Mais d'autres encore, décorant du nom de fidélité au grand homme leur bruyante incapacité de se soumettre à aucune règle, promenaient de cafés en cafés leur redingote de coupe militaire et leurs propos insultants, leur ruban de la Légion d'honneur et leurs appétits inassouvis. Le commandant Gilet et le colonel Bridau sont des « lascars » de cette espèce. Quelques restes de

vertus militaires, — la bravoure physique, le sang-froid en présence du danger, la rapidité de la décision, un mépris de la vie qui d'ailleurs s'accorde fort bien, tant qu'on vit, avec le ferme propos de tirer de la vie tout ce que l'on pourra de jouissances, — ne servent qu'à masquer en eux les pires des vices et les plus dangereux. De tels hommes caractérisent une époque. Leurs vices ou leurs appétits peuvent bien être de tous les temps ; leur manière de les satisfaire n'est que de sa date. Expressifs ou représentatifs, ils le sont surtout d'un ensemble ou d'un concours de circonstances qui ne se sont rencontrées qu'une fois, et dont ils ont commencé par être les « créatures » avant d'en devenir l' « expression ». Et peut-être, au lieu de « créatures » devrais-je dire « les produits », si peut-êtrece mot rendait mieux encore ce qu'il y a d'eux en eux qui n'est pas d'eux, mais du « moment » et comme on dit, de l' « ambiance » où ils ont évolué ; et c'est ce qui achève d'en préciser la signification historique. Ce sont des « documents » de premier ordre que les deux ou trois biographies militaires d'*un Ménage de Garçon*, et pour dire tout ce que j'en pense, je doute si les archives du Ministère de la guerre, dans leurs dossiers, en contiennent de plus authentiques, et de plus intéressantes. Des biographies civiles, non moins intéressantes, et qui complètent le tableau de l'époque, sont celles du munitionnaire du Bous-

quier, dans *la Vieille Fille*, ou encore, dans *Illusions perdues*, celle du baron Sixte du Châtelet.

Même valeur historique encore dans l'avant-dernier des grands romans de Balzac : c'est *la Cousine Bette* [1846] ; et, sous ce rapport, je ne sache rien de plus instructif que la confrontation du personnage de Crevel avec celui de César Birotteau. La vanité de Birotteau se contenait encore dans les bornes de sa profession ; on peut même dire qu'elle s'y complaisait ; il était heureux d'être quelqu'un « dans la parfumerie » ; et quoique, naturellement, ce parfumeur arrivé n'eût pas de lui-même une médiocre idée, cependant il s'inclinait encore, il s'inclinait même avec une sorte de fierté, devant les « supériorités sociales », et, jusque dans la fortune, il avait le sentiment de ce qui lui manquait. Mais, précisément, c'est ce qui manque à Crevel, le sentiment de quelque chose qui lui manquerait, ou que quelque chose pourrait lui manquer ! et devant quelles « supériorités sociales » ce bourgeois s'inclinerait-il, s'ils sont devenus, lui et ses pairs, depuis 1830, et en trois jours, toutes les supériorités sociales ? Et, en effet, qu'y a-t-il au-dessus d'un bourgeois libéral de 1840 ; d'un homme qui « s'est fait lui-même » ; et à qui son succès est une preuve de son mérite, sa fortune, une garantie de son intelligence, la considération qui l'entoure, un témoignage du prix que les autres hommes attachent à tout

ce qu'il possède ? un homme qui n'a qu'un signe à faire pour devenir, sous le nom de député, une fraction du souverain de son pays ? et que la vente en gros de l' « eau carminative » ou de l' « huile de Macassar » a rendu l'égal de toutes les besognes sous lesquelles autrefois ont plié les Turgot et les Colbert, les Mazarin et les Richelieu ? Ce bourgeois, c'est Crevel ! et Balzac n'a jamais tracé de portrait plus criant de ressemblance, qui soit moins une caricature en ce qu'il semble avoir, par endroits, d'excessif, ni en qui se résume ou s'abrège, avec plus de vérité, l'histoire de toute une génération. *La Reine des Roses* est toujours *la Reine des Roses*, mais toute une transformation s'est accomplie de César Birotteau à Célestin Crevel : *la Cousine Bette* est un épisode de cette transformation. Et, dans le récit de cet épisode, il y a beaucoup d'autres choses, mais rien de plus remarquable que le relief et la saisissante vérité des traits par lesquels, en s'opposant à tous ceux qui l'ont précédé, il s'affirme, si l'on ose ainsi dire, contemporain de son époque. La monarchie de Juillet revit dans *la Cousine Bette*, comme les années heureuses de la Restauration dans *César Birotteau*, et comme dans *les Chouans* l'esprit de la Révolution.

*
* *

On voit peut-être ce que nous voulons dire, en insistant sur la signification proprement historique des romans de Balzac ; et combien ce genre d'historicité diffère, tout en en procédant, du caractère des romans de Walter Scott. Mais faut-il aller plus loin, et par exemple, faut-il faire état des jugements historiques de Balzac, en tant que tels, et comme on fait des jugements de Guizot, par exemple, ou même de Michelet, sur la Révolution, sur l'Empire, sur la Restauration ? C'est l'opinion de quelques balzaciens fervents, et si nous les laissions dire, une centaine de pages du *Médecin de campagne* [1833], — c'est le chapitre intitulé : *le Napoléon du Peuple,* — contiendraient autant de vérité que les vingt volumes de Thiers sur *le Consulat et l'Empire.* On cite aussi les conversations des hommes d'État de *la Comédie humaine,* les Rastignac et les de Marsay, dont l'une des plus curieuses est celle qui sert de *Post-scriptum* à *Une ténébreuse Affaire.* Mais ce n'est là, je pense, qu'un exemple du besoin que nous avons de confondre les genres ! et, au lieu d'être d'admirables romans, si *la Cousine Bette* ou *un Ménage de Garçon* étaient de vraies « histoires », quel bien, je veux dire quel honneur croit-on qu'il en revînt à Balzac ? Est-ce

donc qu'en affectant les allures de l'indépendance d'esprit, nous serions toujours esclaves des catégories de l'ancienne rhétorique? croirions-nous encore avec elle que le roman est un « genre inférieur »? et, même quand il s'agit du roman de Balzac, nous imaginerions-nous que nous en relevons en quelque sorte le mérite, en le rapprochant tantôt du « drame » ou tantôt de l' « histoire », tandis qu'au contraire son originalité véritable, — et toute cette étude ne tend qu'à le prouver, — est d'avoir égalé ou rempli sa propre définition. Les romans de Balzac ne sont pas de l'histoire, ni surtout des « romans historiques », mais ils ont une signification, une valeur, une portée historiques, et cette valeur est ce qu'elle doit être pour qu'en étant historiques, et de cette manière, ses romans soient pourtant des romans.

Ce qu'il est permis d'ajouter, c'est que cette valeur a paru se préciser et s'accroître, depuis qu'une manière nouvelle d'écrire l'histoire s'est accréditée parmi nous. Déjà, tous les *Mémoires* qu'on a publiés depuis une cinquantaine d'années sur la Révolution et sur l'Empire, avaient été comme autant de « preuves à l'appui » des divinations ou des inductions du grand romancier. Mais, quand au contenu des *Mémoires* sont venus se joindre les résultats des recherches, ou des fouilles, opérées dans les archives, c'est alors qu'on a pu

s'étonner à bon droit de la justesse et de la profondeur du « sens historique » de Balzac.

Je songe, en écrivant ceci, à tels récits que M. Ernest Daudet a rassemblés naguère dans un volume intitulé : *la Police et les Chouans sous le premier Empire*, et au *Tournebut* de M. G. Lenôtre. On trouvera dans le premier l'histoire authentique et en quelque sorte officielle de l'enlèvement du sénateur Clément de Ris, histoire qui est le thème fondamental d'*Une ténébreuse Affaire ;* et *Tournebut* n'est autre chose que le compte rendu complet et détaillé de l'affaire que Balzac a résumée dans l'*Envers de l'histoire contemporaine.* On pourra se convaincre, à cette occasion, du rôle considérable que « la police » a joué dans la politique des cinquante premières années du siècle qui vient de finir, et peut-être jugera-t-on que les moyens policiers des agents de Balzac font moins d'honneur à la fécondité de son imagination qu'à la fidélité de son observation. Mais on y verras urtout de quelle manière nouvelle de traiter l'histoire Balzac a été l'initiateur en son temps. Et, peut-être, à cette occasion voudra-t-on s'étonner avec nous que plusieurs de ceux qui n'en doivent qu'à lui la connaissance et l'art, se soient acquittés de leur dette en la réglant, de préférence, avec Stendhal et les frères de Goncourt.

« En saisissant bien le sens de cette composition,

— lisons-nous encore dans l'*Avant-propos* de *la Comédie humaine*, — on reconnaîtra que j'accorde aux faits constants, quotidiens, secrets ou patents, aux actes de la vie individuelle, à leurs causes et à leurs principes, autant d'importance que jusqu'alors les historiens en ont attaché aux événements de la vie publique des nations. La bataille inconnue qui se livre dans une vallée de l'Indre, entre madame de Mortsauf et la passion [*le Lys dans la Vallée*], est peut-être aussi grande que la plus illustre des batailles connues. » Et, selon son habitude quand il parle de lui-même, il exagère ! Entre la bataille qui se livre dans le cœur de madame de Mortsauf, et je ne dis pas la plus illustre, mais la moins fameuse des « batailles connues », il y aura toujours cette différence que la moins fameuse des « batailles connues » a interrompu ou changé des milliers de destinées humaines, tandis qu'après tout la défaite ou la victoire de madame de Mortsauf sur elle-même et sur sa passion, n'intéresse qu'elle-même... et ce grand nigaud de Félix de Vandenesse. Ce n'est pas moi qui l'appelle un grand nigaud ! c'est madame de Manerville, à laquelle il avait eu l'imprudence ou la fatuité d'adresser le manuscrit du *Lys dans la Vallée*. Mais n'épiloguons pas sur le choix de l'exemple ! Au lieu du *Lys dans la Vallée*, supposons qu'il s'agisse de *la Cousine Bette ;* et comprenons ce que Balzac a voulu dire.

Il a cru, pour l'avoir observé, que nos actions, même publiques, étaient toujours, comme on dit aujourd'hui, « conditionnées » par les circonstances de notre vie privée. Il a cru que les causes, qui dans un cas donné déterminaient les actions d'un homme en un sens, et celles d'un autre homme dans un autre sens, étaient situées en général plus loin et plus profondément qu'on ne le pense, et ne dépendaient pas tant de l'heure ou de la circonstance, que d'une longue préméditation des acteurs, inconsciente, mais non pas pour cela tout à fait ni précisément involontaire. « Je me suis senti pousser par une force intérieure, à laquelle je n'ai pu résister. — Examinons un peu cela, et voyons si la direction que vous avez donnée à votre vie n'aurait pas eu pour objet de rendre cette force irrésistible. » Si c'est bien ainsi que se pose aujourd'hui la question du déterminisme historique, ne devons-nous pas rappeler que c'est bien ainsi qu'elle se pose déjà dans les romans de Balzac ? Et s'il serait aisé de montrer, comme nous le montrerons, que c'est bien à lui, Balzac, et non à un autre, philosophe ou historien, que toute une moderne école a emprunté cette conception de l'histoire, n'est-ce pas une preuve encore, s'il en fallait donner une dernière, de la profondeur de son sens historique ?

Mais la valeur historique d'un roman tel que *la Cousine Bette* ou *César Birotteau* n'en cons-

titue pas tout le mérite, et sur tant d'autres romans, — mettons *Mauprat* ou *Marianna,* — s'ils n'avaient que cette supériorité, seraient-ils les romans qu'ils sont ? Je le crois, pour ma part, et je viens d'essayer d'en dire les raisons. La « ressemblance avec la vie » n'est, si l'on le veut, qu'un mérite du roman, mais elle en est un mérite, ou plutôt *le* mérite essentiel. Nous voudrions que l'on eût ici commencé de l'entrevoir. Et si le roman de Balzac a certainement d'autres qualités, nous voudrions que l'on vît bien, dans le chapitre suivant, la liaison de ces autres qualités avec cette qualité fondamentale et première. La valeur proprement littéraire ou esthétique du roman de Balzac n'est qu'un prolongement de ce que nous en avons appelé la signification historique.

CHAPITRE V

LA VALEUR ESTHÉTIQUE DU ROMAN DE BALZAC

Existe-t-il des qualités que l'on puisse nommer proprement « littéraires » ; dont la présence ou la réalisation suffise à différencier une œuvre littéraire de celle qui ne le serait pas ; et des qualités, en dehors desquelles il pourrait d'ailleurs y avoir tous les mérites que l'on voudrait, mais rien de littéraire ? On le pensait jadis ; et Balzac lui-même n'était pas éloigné de le croire quand, dans une phrase très curieuse que nous avons citée plus haut, après avoir déclaré que George Sand n'avait ni « la force de la conception », ni « le don de construire un plan », ni « la faculté d'arriver au vrai », ni « l'art du pathétique », il ajoutait qu'en revanche elle avait eu « le style » ; — et c'était assez de cette qualité, réputée « littéraire » entre toutes, pour qu'elle fût à bon droit devenue George Sand, c'est-à-dire le seul romancier dont la popularité, aux environs de 1838, surpassât ou égalât la sienne. Mais, de plus, Balzac ne semblait-il pas dire, en

s'exprimant ainsi, que des qualités telles que « le don de construire un plan », ou telles que « l'art du pathétique », étaient autant de qualités essentielles au roman, et sans lesquelles il eût prétendu volontiers que l'on pouvait bien être, — comme George Sand, précisément, — un très grand écrivain, mais non pas un romancier ? Il y avait donc aux yeux de Balzac, des qualités « littéraires ». Il y en avait de générales, telles que le style, et de particulières à tel ou tel genre ; il y en avait de communes à tous les écrivains, comme le don de « construire un plan », et il y en avait de propres au poète, au dramaturge, ou au romancier. Ces qualités, propres au romancier, si nous recherchions dans quelle mesure sa *Comédie humaine* les a réalisées, nous ne le trahirions donc pas, et, en somme, on le jugerait d'après ses principes, si l'on étudiait tour à tour dans son œuvre, « la force de la conception », « la faculté d'arriver au vrai », et « l'art du pathétique ».

On dirait en ce cas, on pourrait dire, que les « conceptions » de Balzac sont quelquefois admirables, — admirables de force, comme par exemple dans *le Père Goriot* ou dans *Une ténébreuse Affaire*, et admirables de simplicité, comme dans *Eugénie Grandet* ou dans *César Birotteau*, — mais elles sont quelquefois étranges, pour ne pas dire folles, comme dans *la Femme de Trente ans*, par exemple, et quelquefois assez grossières, comme dans *la Dernière*

incarnation de Vautrin. Lequel des deux est une « conception » du romantisme le plus extravagant : Jacques Collin, dit Trompe-la-Mort, ou Edmond Dantès, comte de Monte-Cristo ? *Les Petits Bourgeois* sont encore une « conception » bien extraordinaire ! A un autre point de vue l'un des plus beaux romans de Balzac, *Ursule Mirouet* [1841], est tout à fait gâté par l'intervention du « mesmérisme » ou du « magnétisme » dans l'action ; et j'aime mieux ne point parler de *la Peau de chagrin* [1831], de *Louis Lambert* [1832] ou de *Séraphita* [1834]. Je dois seulement rappeler que Taine trouvait la fin de *Séraphita* « belle comme un chant de Dante » !

On pourrait dire encore que, dans quelques-uns de ses romans, tels que *la Recherche de l'Absolu, le Lys dans la Vallée, Albert Savarus* [1842] et même *le Cousin Pons,* Balzac a poussé « l'art du pathétique » presque aussi loin qu'on le puisse porter. De quelque manière qu'il y atteigne, et fréquemment, il faut bien le reconnaître, par des moyens ou des procédés que l'on pourrait appeler peu « littéraires », l'intensité de l'émotion est souvent extraordinaire dans les grands romans de Balzac. Mais, soyons sincères, et surtout soyons justes, pour les Dumas et les Suë : ne l'est-elle pas aussi dans quelques endroits des *Mystères de Paris ;* et même de *Monte-Cristo ?*

Et sans doute, enfin, on pourrait dire que,

si « la faculté d'arriver au vrai » n'est ni la dernière ni la moindre des qualités propres du romancier, nul assurément, en son temps, ni depuis, — j'ose le dire sans plus attendre, — ne l'a possédée au même degré que Balzac. On vient précisément de le voir dans ce que nous avons dit de la « signification historique » de son œuvre ; et je pense que tout à l'heure on le verra mieux encore. Mais, de toutes ces observations, qu'il serait aisé de poursuivre et de développer, et qu'au surplus on a vingt fois faites, qu'en résulterait-il ? et quand la justesse en serait évidente, quand la profondeur en serait admirable, n'auraient-elles pas toujours ce défaut que ni « l'art du pathétique », ni « la faculté d'arriver au vrai », ni « la force de la conception », ou même « le don de construire des plans », n'étant caractéristiques et constitutifs du roman, — je veux dire ne l'étant pas plus que du drame, ou de la comédie, — ce ne serait pas, ou ce serait à peine le romancier que nous aurions montré dans l'œuvre de Balzac.

Qu'on nous pardonne de revenir et d'insister sur ce point, puisque, à vrai dire, nous n'aurions pas entrepris cette étude, si ce n'en était ici la raison d'être, et, à nos yeux, le grand intérêt. Le roman de Balzac est *autre* que le roman de ses devanciers, et s'il est *autre*, c'est surtout en ceci qu'il n'est ni la comédie, ni le drame, « racontés » en quelque sorte au lieu d'être « écrits pour la

scène ». Si donc ni la solidité des « plans », ni la « force des conceptions » ne sont des mérites propres au roman, et, pour ainsi parler, des parties essentielles de sa définition, nous n'avons rien dit, nous non plus, d'essentiel à notre sujet, si nous ne trouvons à louer dans Balzac que la « force de ses conceptions », et la « solidité de ses plans ». Nous voulons en dire autre chose, et nous le voulons parce que nous le devons. Nous pouvons donc, chemin faisant, comparer son Grandet à l'Harpagon de Molière, — de quoi d'ailleurs on ne s'est pas fait faute, — et pourquoi pas ses ambitieux à ceux de Corneille ? Les ambitieux de Corneille n'aspiraient pas tous à des trônes, et ceux de Balzac n'aspirent pas moins à la domination qu'à l'argent. Mais ces comparaisons ne sont toujours qu'un amusement. Elles ne vont pas au fond de la chose. Et je sais qu'il est difficile « d'aller au fond de la chose » : nous n'effleurons de tout que les superficies ! Mais c'est pourtant comme « roman » qu'il faut qu'on essaie de caractériser le roman de Balzac, et je ne conçois de moyen d'y réussir que de le prendre par celles de ses qualités ou ceux de ses défauts qui nous paraissent n'appartenir uniquement qu'au roman de Balzac.

*

* *

Ce ne sera pas en nous efforçant de démêler ce qu'il y a de « romantisme » dans son œuvre, si, d'ailleurs, et comme nous le croyons, ce qu'elle contient de plus « romantique » pourrait bien être aussi ce qu'elle contient de moins « balzacien ». On n'échappe jamais entièrement à son temps, et, ne fût-ce que pour le peindre, il est nécessaire de l'avoir un peu vécu. Il y a donc en Balzac des traits d'un romantique ; il y en a même plusieurs ; et on voit bien, si l'on prend la peine d'y regarder d'assez près, que *la Comédie humaine* est contemporaine de *Ruy Blas*. Le choix de certains sujets, — nous avons déja signalé *la Dernière incarnation de Vautrin*, — l'exagération de quelques caractères, la sensibilité déclamatoire qui lui a dicté les premières pages du *Lys dans la Vallée :* « A quel talent nourri de larmes devrons-nous un jour la plus émouvante élégie, la peinture des tourments subis en silence par les âmes dont les racines tendres encore ne rencontrent que de durs cailloux dans le sol domestique, dont les premières frondaisons sont déchirées par des mains haineuses, dont les fleurs sont atteintes par la gelée au moment où elles s'ouvrent ? » tout cela, tout ce galimatias, qui n'est pas rare dans Balzac, « l'état d'âme » dont il est généralement l'expression, ou encore, la psychologie prétentieuse et swedenborgienne de *Louis Lambert* et de *Séraphita*, c'est donc la part du romantisme dans l'œuvre de Balzac ;

— et ni Balzac, ni le romantisme n'ont de raisons de s'en vanter.

Mais, après cela, je dis que Balzac, tout contemporain qu'il soit du romantisme, et sous plus d'un rapport, romantique lui-même, n'a rien accepté du romantisme, si du moins, comme il ne faut pas se lasser de le dire, le romantisme est la doctrine d'art, — plus ou moins consciente, il n'importe, mais en tout cas assez précise, — dont les poésies de Victor Hugo, les drames du vieux Dumas, et les premiers romans de George Sand : *Indiana*, *Valentine*, *Jacques*, sont et demeureront les monuments historiques. Dans la mesure où le romantisme est surtout une question d'art, nous avons vu qu'il n'y en avait guère de plus indifférente à Balzac. C'est la représentation de la vie qui l'intéresse, et non pas du tout la réalisation de la beauté, comme s'il se rendait compte, un peu confusément, qu'en art, « la réalisation de la beauté » ne s'obtient guère qu'aux dépens, ou au détriment de la fidélité de l'imitation de la vie. Il en est de la vie comme de la nature, qui n'est de soi ni belle ni laide ; mais elles sont toutes les deux ce qu'elles sont, et sans doute ce qu'elles *doivent* être ; et on ne les enlaidit ou on ne les embellit l'une et l'autre, on ne les « flatte » ou on ne les « calomnie », qu'en commençant par en altérer, d'une manière systématique et dans un sens convenu, les rapports réels. Aussi voyons-nous

que, par une conséquence inévitable de cette doctrine d'art, le romantisme a constamment tendu vers la représentation du rare ou de l'extraordinaire : le brigand héroïque ou la courtisane amoureuse, plus vierge en ses débordements qu'aucune fille de bonne mère. Mais, à cet égard encore, on ne peut pas être moins romantique que Balzac ; et quelques types singuliers ou exceptionnels de force et de grandeur, — Grandet ou Bridau, Vautrin ou Hénarès, des ducs de Soria, — que l'on puisse rencontrer dans son œuvre, ce que cette œuvre est essentiellement, c'est une réhabilitation, si je puis ainsi dire, de « l'humble vérité », de la vérité quotidienne, de cette vérité dont la comédie même, et le vaudeville, et le roman, jusqu'à Balzac, ne s'étaient inspirés, tant ils la trouvaient vulgaire ! que dans une intention de caricature ou de satire évidente. Et enfin, si le romantisme a surtout consisté dans l'étalage du Moi de l'écrivain, ou encore dans la réduction systématique du spectacle du vaste monde au champ de la vision personnelle du poète ou du romancier, qui niera qu'au contraire l'œuvre entière de Balzac ne soit un perpétuel effort pour subordonner sa manière individuelle de voir, — nécessairement étroite, et « simpliste » en tant qu'individuelle, — au contrôle d'une réalité qui lui est par définition extérieure, antérieure, et supérieure ? Non, assurément, Balzac n'est pas

un romantique ! *La Comédie humaine* ne serait pas ce qu'elle est, si Balzac était un romantique ! et, n'étant pas un romantique, que dirons-nous qu'il ait été dans le siècle de George Sand et de Victor Hugo ?

Il a été ce que nous appelons de nos jours un « naturaliste » ; et il l'a été dans tous les sens du mot, si seulement on veut bien se rappeler cette phrase de l'*Avant-propos* de *la Comédie humaine :* « Il a existé, il existera de tout temps des espèces sociales comme il y a des espèces zoologiques. » On sait d'ailleurs, par le même *Avant-propos,* et, aussi bien, par vingt autres endroits de son œuvre, qu'il aimait à se réclamer de Geoffroy Saint-Hilaire et de Cuvier. Voyez, notamment, dans *la Peau de chagrin,* les consultations que demande à quelques savants, son Raphaël de Valentin, et je ne veux pas dire le degré d'information, mais l'intelligente curiosité qu'elles dénotent. Il avait dit encore, pour mieux préciser la nature de son ambition : « La société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? Et, ceci, on pourrait dire que c'est tout le Lamarckisme. »

Mais, la remarque faite, c'est, — naturellement, — dans le sens esthétique du mot, que nous l'appelons un « naturaliste » ; et ce mot, depuis le XVIIe siècle, a reçu, dans la langue littéraire, quoi

qu'on en ait pu dire, une signification nettement définie. « L'opinion qu'on appelle *naturaliste*, dit un texte de ce temps-là, est celle qui estime nécessaire l'exacte imitation de la nature en toutes choses. » Développons un peu ceci : nous ne serons pas loin d'avoir caractérisé le roman de Balzac, si nous montrons en quoi *La vieille Fille* ou *le Curé de Tours*, sont des romans « naturalistes ». Et nous pourrions alors faire un pas de plus, ou même deux. Il y aurait moyen de montrer que les romans de Balzac ne sont des *romans* que dans la mesure où ils sont « naturalistes », et qu'ils se classent eux-mêmes entre eux, je serais tenté de dire automatiquement, selon qu'ils répondent, avec plus ou moins d'exactitude, aux exigences d'un art naturaliste. Le grand défaut de son *Vautrin* n'est que d'être un roman romantique.

*

* *

Naturalistes, c'est-à-dire conformes, d'intention et de fait, à la réalité de la vie, les romans de Balzac le sont donc, en premier lieu, par la diversité des conditions qu'ils mettent en scène ; et, sans doute, à l'énoncer aujourd'hui, ce n'est rien que cela ! mais si cependant nous voulons mesurer la portée de l'innovation, ou de la révolution,

songeons aux romans de ses contemporains, ceux de George Sand, par exemple : *Indiana, Valentine, Mauprat,* ou aux nouvelles de Mérimée : *la double Méprise, Arsène Guillot, la Vénus d'Ille.* Quelle est la « condition » des personnages de George Sand et de Mérimée ? Ils n'en ont point, à moins que ce soit une « condition », que d'être héros de roman ; et on oserait dire qu'avant de les faire entrer dans « la vie littéraire », et pour les y introduire, leurs auteurs ont commencé par les « abstraire » de la vie réelle. Quel régiment a commandé « le colonel Delmare » ? et quelles négociations ont conduites les diplomates qui font figure dans les nouvelles de Mérimée ? Balzac nous l'eût certainement voulu dire.

J'insiste ; — et le lecteur est prié de bien entendre ce point. Quelle est la « condition » d'Adolphe et d'Obermann ? du lord Nevil de *Corinne ?* de René ? Que savons-nous d'eux, et, à vrai dire, qu'en savent-ils eux-mêmes ? Où se sont-ils éprouvés ? de quelle vie ont-ils vécu ? d'où leur viennent, pour préciser encore davantage, ces ressources qui les dispensent, en toute occasion de « compter » ? et si, — je ne dis même pas dans nos démocraties contemporaines, mais dans nos sociétés modernes, telles que nous les connaissons depuis trois cents ans, — si la nécessité de vivre, *res angusta domi ;* si l'obligation de pourvoir à des exigences qui se renouvellent tous les jours ;

si la contrainte et le retour de l'occupation quotidienne sont peut-être ce qu'il y a de plus infaillible pour briser, ou pour interrompre l'élan des « grandes passions », en même temps que pour entraver la possibilité de les satisfaire, qui ne voit et qui ne sent qu'en les écartant du roman, ce n'est pas seulement d'un élément d'intérêt et de diversité qu'on le prive, mais c'est de sa substance même qu'on le vide ? La représentation de ce qui constitue la trame journalière de l'existence humaine, et qui ne fait pas moins le souci de la grande dame dans son boudoir, que de Birotteau dans son comptoir, du duc de Chaulieu dans son somptueux hôtel, que d'Eugène de Rastignac dans son taudis de la pension Vauquer, est la première loi d'un genre qui se propose pour principal objet l'imitation fidèle ou la représentation de la vie.

L'originalité de Balzac est de l'avoir compris, et, de là, dans son œuvre, l'importance, on l'a déjà indiqué, mais surtout le caractère particulier de la question d'argent. C'est ce caractère qu'on n'a pas assez remarqué. Car, d'autres que lui nous avaient, avant lui, montré comment on dépense l'argent, ou même comment on se le procure, à la façon des *picaros* de Le Sage, quand on n'a d'autre part à sa disposition aucun moyen honnête de le gagner. On voit aussi quelque chose de cela dans la comédie de Dancourt et de Regnard. Mais

Balzac, le premier des romanciers, a essayé de nous dire, lui, comment l'argent se gagnait, en combien de manières, — par le travail et par l'économie, à la façon des Birotteau, des Crevel ou des Popinot ; — par la spéculation sur la terre, comme Grandet et comme Gaubertin, ou en Bourse, comme Nucingen ; — par la politique et par la diplomatie, comme Rastignac ; — par l'usure éhontée, comme Gobseck, et comme Rigou ; — par un beau mariage, comme ce soudard de Philippe Bridau, ou comme le digne époux de la douloureuse Eugénie Grandet, le président Cruchot de Bonfons ;... et, tout de suite, on voit la conséquence. Pour nous dire « comment l'argent se gagne » il a fallu qu'on nous décrivît les moyens de le gagner, qu'on nous les fît accepter comme probables, qu'on nous les « expliquât » en nous en montrant les rapports avec le mécanisme ou la technique d'une profession. Et, en effet, voici comment l'argent se gagne dans la droguerie [*César Birotteau*], et comment on se fait une fortune territoriale [*Eugénie Grandet*]. Voici de quelle manière madame de Lestorade s'y est prise [*Mémoires de deux jeunes Mariées*], et de quelle manière l'Auvergnat Rémonencq [*le Cousin Pons*]. Il y a toute une histoire des transformations de la papeterie dans *Illusions perdues* [t. III], et toute une théorie de la « haute banque » dans *la Maison Nucingen*. Là est vraiment l'intérêt de la question d'argent dans le roman de Balzac. Elle

le particularise, et elle le concrète ; elle le spécialise ; et, si je puis ainsi dire, elle le réalise.

Ôtez, en effet, la question d'argent : que resterait-il d'*Eugénie Grandet*, de *la Recherche de l'Absolu*, du *Père Goriot*, du *Contrat de mariage*, de *César Birotteau*, du *Cousin Pons ?* Mais remarquez en même temps ceci que, ni du *Cousin Pons*, ni du *Père Goriot*, ni de *la Recherche de l'Absolu*, ni même d'*Eugénie Grandet*, la question d'argent ne fait le principal intérêt. Elle ne sert qu'à communiquer au récit un air de précision qu'il n'aurait pas sans elle ; elle introduit avec elle, dans le domaine du roman, une infinité de détails que leur insignifiance ou leur vulgarité prétendues en avaient écartés jusqu'alors ; et puisqu'enfin ces détails sont la vie même, c'est pour cela que la ressemblance avec la vie, et la vérité de l'œuvre, s'accroissent de tout ce qu'ils prennent de place, avec la question d'argent, et la peinture des conditions.

« Mon ouvrage, disait à ce propos Balzac, a... sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses, ses personnes et ses faits ;... il a son armorial, ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandys, son armée, tout son monde enfin. » C'est ce que l'on voit bien dans le livre que deux bons balzaciens, M. Anatole Cerfbeer et M. Jules Christophe, publiaient il y a une douzaine d'années [1893]

et qu'ils intitulaient : *Répertoire de la Comédie humaine.* Les biographies des héros de Balzac y sont ramassées, comme dans un *Dictionnaire*, par ordre alphabétique, et, à les parcourir, on est d'abord étonné de les trouver si nombreuses. On avait bien retenu quelques figures principales, typiques ou symboliques, Rastignac et Vautrin, Grandet et Birotteau, Claës et le père Goriot, Gobseck et Gaudissart, madame de Mortsauf et madame de Lestorade, Agathe Rouget et Flore Brasier, la vicomtesse de Beauséant et la duchesse de Langeais ! On ne se doutait pour ainsi dire pas qu'il y en eût tant d'autres de groupées autour d'elles, et si vivantes, quoique à peine ébauchées. C'est « tout un monde », oui, Balzac avait raison de le dire ! et nous ajoutons : c'est un monde qu'avant lui le roman ne s'était pas avisé de peindre, ou plutôt, c'est un monde qu'avant de le peindre, et sous prétexte de le mieux peindre, — en ce qu'il avait, disait-on, d'essentiel et de permanent, — l'art dépouillait systématiquement de tout ce qui pouvait le « conditionner », le « particulariser », et le « localiser ». Le roman n'était qu'une histoire d'amour, — pas de roman sans amour, écrivait Renan il n'y a pas beaucoup plus d'une vingtaine d'années, par où d'ailleurs il prouvait bien qu'il n'avait lu ni *César Birotteau*, ni *le Curé de Tours*, ni *Une ténébreuse Affaire*, ni *le Cousin Pons*, ni *les Paysans ;* — et dès qu'un

amoureux prenait sa part dans une histoire d'amour, il se changeait, d'un homme réel en son type d'amoureux, ou de lui-même en son fantôme, et quand arrivait le dénouement, il cessait d'exister, en rentrant dans la vie. Le roman n'était qu'un rêve, dont on se réveillait au contact de la réalité.

Considérons à présent de plus près quels détails, et de quelle nature, demande ou commande cette peinture des « conditions » ; et ce sera, en second lieu, par l'abondance, la précision et la minutie de ce genre de détails que les romans de Balzac seront des romans « naturalistes ». Il s'est expliqué sur ce point dans sa *Recherche de l'Absolu* : « Les événements de la vie humaine, soit publique, soit privée, sont si intimement liés à l'architecture que la plupart des observateurs peuvent reconstruire les nations ou les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, d'après les restes de leurs monuments publics, ou par l'examen de leurs reliques domestiques. L'archéologie est à la nature sociale ce que l'anatomie comparée est à la nature organisée. Une mosaïque révèle toute une société, comme un squelette d'ichthyosaure sous-entend toute une création. De part et d'autre, tout se déduit, tout s'enchaîne. La cause fait deviner un effet, comme chaque effet permet de remonter à une cause. Le savant ressuscite ainsi jusqu'aux germes des vieux âges. »

La Recherche de l'Absolu est de 1834, et je

n'ignore pas que, dans *Notre-Dame de Paris,* qui est de 1831, Hugo, sur les rapports de la civilisation générale et de l'architecture, avait dit quelque chose de semblable. Mais, bien plus que « les monuments publics », ce sont ici les « reliques domestiques » qui intéressent Balzac, et à vrai dire, c'est moins « l'architecture » que « l'archéologie ». On en trouve la preuve dans ce roman même de *la Recherche de l'Absolu* et dans la description qu'il y donne du mobilier des Claës. Il a le goût des inventaires, et, à ce sujet, c'est dommage que, dans sa jeunesse, pour la beauté des choses qu'on en trouverait à dire, il n'ait point fait un stage chez le commissaire-priseur ! On conte encore, à ce propos, que le « salon ponceau » qu'il a décrit longuement dans *la Fille aux yeux d'or*, était le sien ou l'un des siens. Il a aussi le goût des descriptions de costumes, et je ne sais si l'on ne pourrait dire qu'avec les documents de *la Comédie humaine*, c'est l'histoire même de la mode, entre 1820 et 1848, qu'il serait facile de reconstituer. Rappelons, en passant, dans les *Mémoires de deux jeunes Mariées* [1841] la première robe de bal de Louise de Chaulieu, et, dans *le Cousin Pons,* la description du « spencer » du bonhomme, ou les enroulements de sa cravate de mousseline.

Ces descriptions ont-elles d'ailleurs tout l'intérêt et toute l'importance que leur attribue

Balzac ? Ne sont-elles pas quelquefois un peu longues ? Notre manière de nous mettre est-elle tellement « adéquate » à notre manière de sentir ? Si nous étions habillés comme tout le monde, en 1844, au lieu de l'être comme on l'était en 1810, ne serions-nous plus le cousin Pons ? et Balzac enfin est-il bien sûr que tout « état de lieux », soit ce que nous avons appelé depuis lors un « état d'âme » ? Quelque réponse que l'on fasse à toutes ces questions, qui n'en sont qu'une, il peut ici nous suffire que, pas plus que leur valeur historique, la valeur d'art des descriptions de Balzac n'en soit diminuée. N'eussent-ils aucune utilité, ne fussent-ils là que pour eux-mêmes, tous ces détails seraient encore précieux, si ce sont eux qui donnent, à la physionomie des hommes et des choses, cet accent de personnalité qu'on chercherait en vain dans les romans antérieurs à ceux de Balzac. N'aimerait-on pas pourtant savoir dans quel décor, grisaille ou camaïeu, se sont jouées *les Liaisons dangereuses ?*

*
* *

Car ici encore, ne l'oublions pas, Balzac fut un innovateur, et je ne connais guère, avant les siens, de romans, si je l'ose dire « costumés » ni « meublés ». Rien ne nous semble aujourd'hui

plus naturel que de rencontrer dans nos romans ces descriptions de lieux, de mobiliers et de costumes ; et je crois que nous avons raison. Nous avons raison de penser que la vérité, la justesse, le relief et la couleur de ce genre de descriptions, font un mérite essentiel du roman. Nous voulons vraiment voir les personnages auxquels on nous demande de nous intéresser, et nous ne les voyons, — nous ne savons ou nous ne pouvons les voir, — que si d'abord on les a replacés dans leur « milieu » familier. Nos pères n'en demandaient pas tant ! et ces exigences sont nouvelles. C'est le romancier de *la Comédie humaine* qui les a comme incorporées à la définition même du roman. Il va de soi, depuis lui, qu'un roman doit en quelque manière envelopper son décor. Le décor, qui sans doute est le meilleur moyen, puisqu'il est le plus naturel, de « situer » le roman dans l'espace et dans le temps, est devenu dans le roman un élément capital de vérité et de vie. D'autres ont été loués pour avoir introduit dans notre littérature l'expression du « sentiment de la nature » : Balzac y a conquis aux choses, lui, le droit d'être « représentées ». Ne craignons pas de dire que, de ces deux innovations, la seconde, en ce qui regarde le roman, est de beaucoup la plus considérable.

*
* *

C'est qu'aussi bien, — et si nous écrivions l'histoire de la littérature de son temps, c'est un point sur lequel il faudrait appuyer, — Balzac, seul ou presque seul parmi tous ces romantiques dont il est entouré et pour qui, comme Sainte-Beuve, à cette date, la critique, ou, comme Michelet, l'histoire même, ne sont, à proprement parler, que la chronique, ou « le papier-journal » de leurs impressions personnelles, Balzac a le sentiment profond de l'*objectivité*, ou de l'*impersonnalité*, qui doit être celle de l'œuvre d'art, en tout genre, et plus spécialement celle du drame ou du roman.

Ceci ne veut pas dire qu'on ne le retrouve pas lui-même dans ses romans, ni qu'il ne lui arrive jamais de mettre ses dons d'observateur, d'inventeur ou de créateur, au service de ses idées. A la vérité, on ne nommerait pas de roman de lui qui soit ce qu'on appelle une « confession », à la manière de *Valentine*, de *Delphine*, ou d'*Adolphe*, ni une « thèse » à la manière du *Compagnon du tour de France*, ou du *Juif-Errant*, ou des *Misérables*. Mais, chemin faisant, et au cours de ses récits, il arrive à Balzac de s'inspirer des aventures de sa vie ; et, d'autre part, il ne laisse guère échapper l'occasion de s'expliquer, même sur des matières

qui, comme son apologie du catholicisme dans *le Médecin de campagne*, ne semblaient pas faire nécessairement partie de son sujet. C'est ainsi que dans *l'Envers de l'Histoire contemporaine* [1842-1847], il a sur le pouvoir de l'association quelques pages d'une lucidité singulière. « L'association, une des plus grandes forces sociales, et qui a fait l'Europe du moyen âge, repose sur des sentiments qui depuis 1792, n'existent plus en France, où l'individu a triomphé de l'État... » Il en a de curieuses, dans *le Cousin Pons*, — où elles n'ont d'ailleurs absolument que faire, — sur « l'occultisme » ; et ce sont celles où il regrette qu'au lieu d'ériger au Collège de France des chaires de russe ou de chinois, on n'en ait pas fondé de cartomancie. « Il est singulier qu'au moment où l'on crée à Paris des chaires de slave, de mandchou, de littératures aussi peu *professables* que les littératures du Nord, qui, au lieu de donner des leçons, devraient en recevoir, et dont les titulaires répètent d'éternels articles sur Shakespeare, ou sur le XVIe siècle, on n'ait pas restitué, sous le nom d'anthropologie, l'enseignement des sciences occultes, une des gloires de l'ancienne Université. » Sa sincérité sur cet article nous est d'ailleurs garantie par sa *Correspondance*, où on le voit donner d'étranges consultations à madame Hanska. Et il aime enfin à faire, non seulement l'informé, dans une foule de digressions qui le détournent

assez loin de son sujet, mais aussi le réformateur, et le philosophe, et l'homme d'esprit. C'est dans ce dernier rôle qu'il est franchement insupportable, et Victor Hugo lui-même n'a pas la plaisanterie plus lourde que Balzac. Je renvoie le lecteur qui trouverait le mot un peu vif, à la biographie de Fritz Brünner, fils de Gédéon, dans *le Cousin Pons* : « Ici commence l'histoire curieuse d'un fils prodigue de Francfort-sur-Mein, le fait le plus extraordinaire et le plus bizarre qui fût jamais arrivé dans cette ville sage, quoique centrale... » Je ne l'aime pas beaucoup non plus, quand il nous présente ses élégants, « cravatés de manière à désespérer toute la Croatie », ni quand encore il met dans la bouche de son Bixiou des « mots » qui sentent l'estaminet ou la salle de rédaction des journaux « tintamarresques ». Il y a dans ce grand romancier un fond de commis-voyageur, et en vérité, si l'on voulait parler son langage, on pourrait dire que, pour peindre son « illustre Gaudissart », il n'a eu, sans sortir de chez lui, qu'à se regarder dans son miroir.

Mais je ne saurais trop le redire, — car la distinction est capitale, quoiqu'une certaine critique persiste à n'en pas tenir compte, — ce n'est pas faire de la « littérature personnelle » que de se laisser soi-même entrevoir tel qu'on est dans son œuvre, ou, pour tout dire d'un mot, que d'écrire avec son tempérament ; et, sans doute, c'en est

encore moins de mettre son talent au service de ses idées.

La « littérature personnelle » c'est de se prendre soi-même pour le sujet plus ou moins apparent de son œuvre, et, si ce n'est pas abuser du droit de se confesser en public, — puisque aussi bien, fausses ou sincères, nous voyons le public, en tout temps, courir à ces confessions comme au feu, — c'est nous prendre à témoin, nous, lecteurs inconnus, de ses rêves déçus ou de ses ambitions manquées : tel Hugo, jusqu'en son *Ruy Blas*, et tel Vigny dans son *Chatterton* ou dans son *Stello*, dans son *Samson* comme dans son *Moïse*. On leur opposera les déclarations de Balzac, dans la première préface du *Lys dans la Vallée*, qui est datée de 1836, ou encore ces lignes, moins connues, qui sont datées de 1843, et que j'emprunte à sa correspondance avec madame Hanska : « Je n'ai, *depuis que j'existe*, jamais confondu les pensées de mon cœur avec celles de mon esprit, et, sauf quelques lignes que je n'ai écrites que pour que vous les lussiez (comme la lettre de jalousie de mademoiselle de Chaulieu), et dont je vous parlais encore, jamais je n'ai exprimé quoi que ce soit de mon cœur. C'eût été le plus infâme sacrilège ! De même, je n'ai jamais *portraité* qui que ce soit que j'eusse connu, excepté G. Planche dans Claude Vignon, de son consentement, et G[eorge] Sand dans Camille Maupin, également de son consentement.

Ainsi, ne me montrez jamais, comme règle de conduite dans les choses du cœur, ce que j'aurai écrit. Ce que j'ai dans le cœur ne s'exprime pas et n'obéit qu'à ses propres lois. »

La « littérature personnelle », c'est encore de tout rapporter à soi comme au centre du monde, — le nombril, disaient les anciens, — et de n'estimer la valeur des choses ou des hommes qu'en fonction de l'intérêt particulier qu'ils nous inspirent, et comme qui dirait du point de vue exclusif de notre agrément ou de notre utilité. Tel Alfred de Musset, dans son œuvre presque tout entière, y compris son *Lorenzaccio*, et telle George Sand, dans ses romans même socialistes.

Et la « littérature personnelle », c'est enfin d'imposer aux objets la vision que nous nous en formons, sans essayer de la réformer, sous le prétexte ridicule que nous ne saurions jamais sortir de nous-mêmes, et que, toutes choses n'existant que dans la mesure où nous les percevons, les impressions que nous en recevons en épuisent donc pour nous toute la réalité. Tel Sainte-Beuve, au moins dans ses *Portraits contemporains* ou dans ses *Portraits littéraires*, et tel Jules Michelet, dans ses *Histoires*. Balzac n'est pas de cette école, et précisément, quelque part de lui-même qu'il y ait dans sa *Comédie humaine*, — souvenirs du collège de Vendôme dans son *Louis Lambert*; réminiscences de sa vie d'étudiant dans *la Peau de*

chagrin ; rancunes et rancœurs de son existence d'homme de lettres dans *un Grand homme de province à Paris,* — s'il est Balzac, c'est en partie parce qu'il ne fait point partie de cette école.

Car, on dira ce que l'on voudra du génie des grands romantiques, et nous-mêmes nous ne leur mesurerons, en toute autre occurrence, ni la louange ni l'admiration, mais leur école a été, de son vrai nom, celle de l'ignorance et de la présomption. Les grands romantiques, d'une manière générale, ne se sont pas contentés, comme l'on dit, de « croire en eux », ce qui est le droit de tout écrivain, — et Balzac, nous l'avons vu, ne se faisait assurément pas une mince idée de lui-même, — mais ils ont cru que leur génie, lui tout seul, suffisait en quelque sorte à leur tâche ; et c'est justement en quoi leur présomption n'a eu d'égale que leur ignorance. On a pu dire en son temps, fort joliment, de la célèbre madame Geoffrin, « qu'elle respectait dans son ignorance le principe actif de son originalité ». Le mot n'est pas moins vrai de George Sand ou de Victor Hugo que de madame Geoffrin. Je me rappelle encore, sur ce chapitre, l'éloquente indignation de Leconte de Lisle, et j'aimais à l'entendre dire que jamais, dans l'histoire littéraire, une ignorance ne s'était rencontrée qui fût comparable à celle des romantiques. Et, en effet, en dehors de la

« littérature » et de la « politique », à quoi les romantiques se sont-ils intéressés en leur temps ? Qu'y a-t-il de plus superficiel que « la science » de George Sand, à moins que ce ne soit « l'érudition » d'Hugo ? et qui se douterait, à les lire, que leur œuvre est contemporaine des travaux par lesquels, tandis que l' « archéologie », comme l'appelait Balzac, la linguistique et la philologie, renouvelaient la connaissance du passé, les grands naturalistes, — Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire, Blainville, — et les physiologistes de l'école de Magendie, renouvelaient les sciences de la nature et de la vie ?

Il en est autrement de Balzac, et son intelligente curiosité s'est étendue à tout ce qui pouvait intéresser un homme de son temps, curiosité rapide, sans doute, et curiosité souvent superficielle, mais curiosité singulièrement active, et dont le résultat a été, tout en augmentant la ressemblance extérieure de son œuvre avec la vie, de donner à cette œuvre un fondement qu'il serait permis d'appeler, et que j'ai déjà nommé « scientifique ». J'entends par là qu'en même temps que des récits, la plupart des romans de Balzac sont des « enquêtes », et il faudrait presque dire des « recueils de documents ». Son *Cousin Pons*, à cet égard, est d'autant plus significatif qu'ayant été « bâclé » plus vite [mars–mai 1847], les traces d'improvisation y sont plus visibles qu'ailleurs ; et on y saisit, pour ainsi parler, à leur

origine, les procédés de Balzac ou, plus emphatiquement, sa « méthode ».

Indépendamment de la biographie du personnage qui donne son nom au roman, Sylvain Pons, ancien prix de Rome pour la musique, *le Cousin Pons* ne contient pas en effet moins de cinq ou six biographies complètes, qui sont celles du banquier Brünner, de l'Auvergnat Remonencq, du ménage Cibot, du docteur Poulain et de l'avocat ou de l' « homme de loi » Fraisier. Or, on remarquera que deux au moins de ces biographies, — celle du banquier Brünner et celle du docteur Poulain, qui ne sont pas les moins intéressantes, — sont à peu près étrangères ou inutiles à l'action. Quelles raisons Balzac a-t-il donc eues de les raconter ?

C'est en premier lieu que, si le banquier Brünner et le docteur Poulain ne font que traverser l'action du roman, la connaissance que l'on nous donne d'eux n'est pas du tout inutile à la reconstitution du « milieu » qui détermine la nature de cette action. Le précepte classique : *Semper ad eventum festinet*, est peut-être une loi du drame, et encore n'en suis-je pas absolument convaincu ! Il n'est pas une loi du roman. D'autres choses, dans le roman, plusieurs autres choses, passent avant la rapidité du récit, et le dénouement n'y doit jamais être la raison de ce récit. Mais, en second lieu, ces biographies si complètes sont le procédé légitime,

s'il en fut, et naturel, dont le romancier se sert pour « établir » ses personnages, et les soustraire aux besoins de son intrigue, ou à l'arbitraire de sa propre imagination. Le banquier Brünner et le docteur Poulain n'auront qu'un geste à faire ou quelques mots à dire, mais ce qu'ils diront ou ce qu'ils feront ne sera pas, ne devra pas être une « invention » du romancier. Et, à plus forte raison, l'Auvergnat Remonencq ou la femme Cibot, qui sont des êtres ou des instincts plus élémentaires. Ni leurs discours ni leurs actions ne doivent sortir comme d'une boîte à surprises, mais de toute une existence dont ils sont le prolongement ou la continuation normale. C'est ce qui donne aux « dessous » des romans de Balzac leur incomparable solidité. Même quand tous les éléments n'ont pas eu le temps d'en être fondus, et que, comme *le Cousin Pons*, le récit demeure inachevé, les « morceaux en sont bons ». Le document subsiste ; la valeur en est acquise à l'histoire ; et, avec un peu de complaisance ou de flatterie bien inoffensive, c'est, encore une fois, ce qu'il est permis d'appeler le caractère « scientifique » du roman de Balzac.

Si d'ailleurs on pensait peut-être que, parmi les « documents » qu'il a ainsi rassemblés, le document physiologique et surtout pathologique abonde, nous n'en disconviendrions pas. Et, à ce propos, ce serait un compte curieux à dresser

que celui des nombreuses maladies que Balzac a décrites, — et soignées, — dans sa *Comédie humaine,* depuis l'apoplexie séreuse du père Goriot, jusqu'à la « plique polonaise » de mademoiselle de Bournac, dans *l'Envers de l'Histoire contemporaine.* La maladie l'intéresse : elle l'intéresse en philosophe, pour les révélations qu'elle nous apporte sur les singularités de la nature humaine, si nous ne connaissons qu'à demi ceux que nous n'avons vus qu'en parfaite santé ; et elle l'intéresse comme romancier, pour le rôle qu'elle joue dans les complications quotidiennes de la vie. Comment se fait-il, en effet, que nous ayons répugné si longtemps à faire à la maladie, dans l'art, en général, et, en particulier, dans le roman, la place que nous savons bien qu'elle tient, et que nous lui faisons dans l'histoire ? Balzac la lui a conquise ! et si l'on veut qu'il ait abusé plus d'une fois de sa science médicale, ou plutôt du droit de faire le docteur dans une matière qu'il ne connaissait souvent que de la veille, je le veux bien aussi, mais ce n'en est pas moins un trait de ressemblance de plus de son œuvre avec la vie, et sans doute un de ceux qui en accusent le plus nettement le caractère « naturaliste ».

Ce n'est pas seulement qu'une part de réalité, — qui n'entrait point jusqu'alors dans la définition du roman, — s'y trouve ainsi désormais enclose. Mais, des descriptions ou, pour mieux

dire, des monographies de ce genre, caractérisent elles-mêmes un changement total d'attitude du peintre à l'égard de son modèle. Nous nous dégageons enfin du romantisme, et même, en un certain sens, du classicisme. Le peintre a fait désormais abdication de ses goûts, et, par principe, — de dessein principal et formé, — il ne s'applique ni à représenter « ce qu'il aime » ni ce qu'il croit pouvoir « embellir » ; mais il reproduit uniquement « ce qui est », et « parce que cela est ». Le savant, le zoologiste, Geoffroy Saint-Hilaire, Blainville, ou Cuvier font-ils un choix parmi les animaux ? S'appliquent-ils à l'étude ou à l'anatomie des uns en négligeant ou en dédaignant celle des autres ? S'intéressent-ils à ceux-ci en raison de leur beauté, et à ceux-là en raison de l'utilité dont ils peuvent être à l'homme ? C'était encore le point de vue de Buffon, et c'était ce qui lui permettait d'écrire la phrase : « La plus noble conquête que l'homme ait jamais faite, est celle de ce fier animal... » Mais il ne s'agit plus maintenant d'utilité ni de conquête ! Il faut prendre les choses telles qu'elles nous sont données. Comprenons-les, si nous le pouvons, et tâchons de percer le mystère dont elles s'enveloppent ! Rendons-nous compte, nous le devons, des rapports qu'elles soutiennent toutes entre elles, et sans quelque intelligence desquels nous ne saurions elles-mêmes les entendre. Étudions-les, sans

parti pris, ni secrète intention, sans prétention surtout de les « embellir », comme on disait jadis, ou de les redresser, et ainsi de leur apprendre ce qu'elles devraient être. La subordination, ou, comme on dira bientôt, l'entière soumission de l'observateur à l'objet de son observation, c'est la méthode qui a renouvelé la science : elle inaugure avec Balzac un renouvellement de l'art du théâtre et de celui du roman. Ou plutôt encore, elle ramène le roman à ses véritables conditions, qu'il méconnaissait depuis deux cent cinquante ans ; elle efface en lui ce qui survivait encore de ses origines épiques ; et elle lui donne la possibilité de se développer conformément à une loi qui soit proprement la sienne, et non plus la loi commune du drame ou de la comédie.

*
* *

Quelques conséquences résultent de là, dont l'une des premières est que, — sans devenir tout à fait indifférent, parce qu'il y a des degrés en tout, — le choix du « sujet » n'a cependant plus l'importance qu'il avait pour les classiques, et surtout pour les romantiques. Il ne faut point faire grand fond sur les comparaisons d'un art à un autre art, et je ne sache rien de plus décevant que ce qu'on appelait naguère l'esthétique générale !

Mais je ne puis m'empêcher d'observer que dans l'histoire de la peinture, c'est ainsi qu'on avait vu l'importance du « sujet » décroître, à mesure que l'on serrait la réalité de plus près ; et la valeur d'art des œuvres n'avait pas pour cela diminué. L'intérêt s'était seulement déplacé. Eugène Fromentin l'a montré dans ce livre admirable qui a pour titre : *les Maîtres d'Autrefois*, et dont il n'y aurait qu'à modifier légèrement le vocabulaire pour en faire une éloquente apologie du roman naturaliste. Ce que les Hollandais du XVII[e] siècle ont demandé à leurs peintres, ç'a été de leur « faire leur portrait », et non pas du tout de les émouvoir pour des chimères, dont la solidité de leur bon sens ne faisait aucun cas, ou pour des images d'un passé dont ils s'éloignaient chaque jour davantage. Qu'est-ce à dire ? sinon qu'en de telles conditions, tout est « sujet » pour l'artiste qui saura s'y prendre, et c'est la manière dont il traitera ce sujet qui en fera l'intérêt principal. Voyez là-dessus quelque toile de Mieris ou de Gérard Dow, de Terburg ou de Metsu, mais voyez surtout les Rembrandt d'Amsterdam ou les Franz Hals de Harlem. L'intérêt de leurs toiles est d'avoir été « vécues », et après deux cent cinquante ans écoulés, cela nous suffit encore, comme à leurs contemporains !

C'est une révolution du même genre que Balzac a opérée dans le roman, et, comme les Hollandais, en faisant de l'art avec des éléments réputés

indignes de l'art. Je connais quelques-uns, même de ses admirateurs, qui ne sont pas très sûrs qu'il ait bien fait, et qui nous désigneraient au doigt dans *la Comédie humaine* plus d'un épisode à en retrancher. On examinera leurs motifs quand il sera question de la « moralité » de l'œuvre de Balzac. Mais, en attendant, ce qu'il faut bien dire et surtout ce qu'il faut bien voir, c'est qu'entre certains principes de Balzac, et certaines libertés de représentation qu'il s'est données, il n'y a ni contradiction, ni incompatibilité. Son rôle, en effet, n'est que représenter la vie, telle qu'il la voit ou qu'il croit la voir, en nous rendant juges de la réalité de sa vision, et, si l'on veut d'ailleurs que nous la jugions ensemble, nous et lui, en juges impartiaux, ne faut-il pas bien que l'enquête ait été complète ? Elle ne peut l'être évidemment que si nous accordons à toutes les parties de la vie, non pas du tout la même importance, — rien ne serait moins conforme à la réalité, — mais le même intérêt d'observation ; et c'est ce que signifie précisément la doctrine de la subordination ou de la soumission à l'objet. Naturalistes, nous n'avons pas le droit de trouver l'éléphant plus intéressant que le ciron, et s'il arrive que l'un des deux doive occuper dans l'échelle biologique une place plus considérable que l'autre, cela ne tient à aucune raison qui relève de notre libre choix.

On pourrait peut-être expliquer par cette

« indifférence au sujet » les insuccès réitérés de Balzac au théâtre ; et, en effet, de cinq ou six pièces que l'on a de lui, si son *Mercadet* se trouve être encore jouable, c'est qu'il a été refait par ce maître charpentier qui avait nom Adolphe d'Ennery. On ne conçoit pas de drame ou de comédie sans un « sujet », c'est-à-dire une aventure, dont le commencement, le milieu et la fin s'équilibrent, conformément à certaines règles, ou de certaines lois, si l'on veut ; et Molière lui-même, avec son *Misanthrope*, ou Le Sage, avec son *Turcaret*, n'ont pu faire qu'il en fût autrement. C'est à notre curiosité qu'il faut que le théâtre s'adresse d'abord ; et, il peut bien avoir d'autres moyens de satisfaire cette curiosité, mais il n'en a pas d'autres de l'émouvoir, que de l'intéresser « à la chose qui va se passer ». Et je ne dis pas après cela, que Balzac lui-même n'ait pas essayé, dans ses romans, de s'adresser plus d'une fois à ce genre de curiosité, ni que peut-être il n'eût pas bien fait de s'y adresser plus souvent. Je constate seulement ce fait que son impuissance relative de dramaturge semble en quelque manière liée à l'une de ses qualités essentielles comme romancier : *les Ressources de Quinola* sont la rançon d'*Eugénie Grandet*, et de *César Birotteau*.

Et voici enfin, de toutes les conséquences qui découlent de cette « soumission de l'auteur au sujet », la plus importante peut-être : c'est qu'au-

cun « sujet » n'ayant en soi de valeur absolue, l'intérêt que nous y prenons dépend en grande partie de son rapport avec d'autres sujets, et ainsi *la Comédie humaine* nous apparaît, au terme de cette analyse de la valeur esthétique des romans de Balzac, comme la forme tout à fait adéquate du roman de Balzac. Ses sujets, à ses propres yeux, — nous l'avons dit plus haut, mais ce n'était qu'une supposition qu'il s'agissait de transformer en une certitude, — n'ont toute leur signification qu' « en fonction » les uns des autres, et de là l'importance qu'il attache à ses divisions : « *Scènes de la Vie parisienne, Scènes de la Vie de province, Scènes de la Vie politique.* » Sommes-nous d'ailleurs bien sûrs du « sens » de ces divisions, et croirons-nous sérieusement avec lui que chacune d'elles « formule une époque de la vie humaine » ? Les scènes de la vie de province ou de la vie parisienne ne sont-elles pas nécessairement des scènes de la vie privée ou de la vie politique ? Si les *Scènes de la Vie parisienne* nous offrent bien « le tableau des goûts, des vices, et de toutes les choses effrénées qu'excitent les mœurs particulières aux capitales, » — et encore peut-on vraiment le dire de *César Birotteau ?* — croirons-nous que *Modeste Mignon, Béatrix, le Père Goriot* nous représentent « l'enfance, l'adolescence et leurs fautes », tandis qu'*Eugénie Grandet, le Curé de Tours, Un grand homme de province à Paris* nous représenteraient

« l'âge des passions, des calculs, des intérêts et de l'ambition » ? Ces distinctions sont bien subtiles, et il faut convenir qu'on ne les aperçoit pas aussi nettes que Balzac les aurait voulues ! Mais elles n'ont pas moins leur raison d'être, et cette raison d'être est qu'en s'éclairant les unes les autres, *Scènes de la Vie de province* ou *Scènes de la Vie parisienne*, elles font participer le détail à la vie des ensembles ; et, non seulement ce qu'on eût pu croire insignifiant ne l'est plus, mais rien n'est insignifiant, et, comme en zoologie, tout se met en place, et s'ordonne, et se classe.

Par tous ces caractères, les romans de Balzac sont donc encore des romans naturalistes ; et si peut-être on se fût tout à l'heure étonné de nous voir tant insister sur ce point, peut-être aussi commence-t-on à voir le motif de cette insistance. C'est qu'à vrai dire, il n'y va de rien de moins que de l'évolution capitale de la littérature française au XIXe siècle, et d'une transformation du roman, si profonde et si radicale, que la manière même de lire les romans qui ont précédé ceux de Balzac en a été changée.

*
* *

C'est de Balzac surtout qu'il s'agit ici, mais une manière de le louer qui vaut sans doute mieux

que tous les dithyrambes, est d'essayer de définir la nature propre de son action. Or, à cet égard, on ne saurait méconnaître qu'entre 1840 et 1850, si l'on a vu le « naturalisme » se dégager du « romantisme », pour finir par s'y opposer, et par en triompher, c'est le roman de Balzac qui a été le principal agent de la transformation. On a parlé plus d'une fois de l'influence des romanciers contemporains de Balzac sur Balzac lui-même, et cette influence ne paraît pas douteuse. Il a voulu, en écrivant *le Lys dans la Vallée*, refaire le roman de Sainte-Beuve, et on peut retrouver, dans sa *Correspondance*, les raisons de ce caprice, en y relevant les traces de l'impression que lui avait causée *Volupté*. Son jugement vaut bien qu'on le transcrive : « Il a paru un livre, très bien pour certaines âmes, souvent mal écrit, faible, lâche, diffus, que tout le monde a proscrit, mais que j'ai lu courageusement, et où il y a de belles choses. C'est *Volupté*, par Sainte-Beuve. Qui n'a pas eu sa madame de Couaën est indigne de vivre. Il y a dans cette amitié dangereuse d'une femme mariée près de laquelle l'âme rampe, s'élève, s'abaisse, indécise, ne se résolvant jamais à de l'audace, désirant la faute, ne la commettant pas, toutes les délices du premier âge. » Et un peu plus loin, il indique, en même temps que l'un des défauts du livre, le motif qu'il aura, lui, Balzac, de le refaire. « C'est un livre puritain. Madame de Couaën n'est pas assez

femme, et le danger n'existe pas ! » [*Lettres à l'Étrangère*, 1833, N° LXIX.] Balzac s'est proposé de mettre un peu plus de sensualité dans le roman de Sainte-Beuve.

On a essayé aussi de nous le montrer subissant l'influence d'Eugène Suë ; mais au contraire, — et précisément après 1840, — si le mystificateur de *Plik et Plok*, de *La Vigie de Coatven*, et d'*Attar-Gull*, est devenu auteur des *Mystères de Paris* et du *Juif-Errant*, ce serait plutôt Eugène Suë qui aurait subi l'influence de Balzac. Observons la chronologie ! Après quoi, si nous sommes tentés de retrouver quelques réminiscences des *Mystères de Paris* dans *la Dernière incarnation de Vautrin*, rappelons-nous à temps que le personnage de Vautrin était déjà tout entier dans *le Père Goriot*. Balzac n'a été envieux que des succès d'argent d'Eugène Suë.

Enfin, quant à George Sand, le jugement de Balzac sur *Jacques* suffira, je pense, à montrer s'il a pu, même inconsciemment, songer jamais à l'imiter : « *Jacques*, le dernier roman de madame Dudevant, est un conseil donné aux maris qui gênent leurs femmes, de se tuer pour les rendre libres... Ce livre est faux d'un bout à l'autre. Une jeune fille *naïve* — c'est lui qui souligne — quitte, après six mois de mariage, un homme *supérieur* pour un freluquet, pour un dandy, sans aucune raison physiologique ni morale... *Tous ces auteurs*

courent dans le vide, — ici c'est nous qui soulignons, — *sont montés à cheval sur le creux ; il n'y a rien de vrai.* J'aime mieux les ogres, *le Petit Poucet* et *la Belle au bois dormant.* » [*Lettres à l'Étrangère,* 1834, N° LXXI.] On n'est guère en danger, semble-t-il, de subir l'influence d'un écrivain sur lequel on s'explique avec cette liberté.

Sans doute, ce n'est pas à dire qu'à lui tout seul, et par la seule contagion de son succès, Balzac ait opéré la transformation que nous essayons de résumer. Il y a eu d'autres causes ou, comme on dit aujourd'hui, d'autres facteurs de l'évolution du romantisme vers le naturalisme. Par exemple, on s'est aperçu, vers 1840, qu'une littérature personnelle était ou devenait nécessairement, — et promptement, — monotone ou extravagante. Elle devient monotone, parce qu'à vrai dire, et en dépit de notre vanité, chacun de nous, fût-il Hugo, Lamartine ou Musset, n'a en somme que fort peu de choses à dire de lui-même, et entre lesquelles, assurément, de l'un à l'autre, du poète du *Lac* à celui de la *Tristesse d'Olympio,* la manière de les dire met quelque différence, mais ce sont pourtant les mêmes choses ; et nous les reconnaissons. Une littérature personnelle veut-elle cependant éviter ce reproche ? Il faut alors qu'elle cherche son originalité dans le rare ou dans l'exceptionnel, et, en ce cas, que l'artiste, en se contorsionnant, se fasse une manière de dénaturer, pour se l'ap-

proprier, tout ce qu'il représente ; et, de cela, *les Burgraves* ou *Ruy Blas* sont demeurés des exemples fameux. Il y a un furieux jugement de Balzac sur *Ruy Blas*, dans ses *Lettres à l'Étrangère*, et tel, j'en ai peur, que si Victor Hugo l'eût connu, son opinion sur Balzac ne serait peut-être pas celle qu'il a exprimée en 1850, aux obsèques du grand romancier.

D'un autre côté, il y avait une telle contradiction, si profonde, entre l'esthétique du romantisme et l'esprit général du siècle, qu'il était bien difficile qu'elle n'éclatât pas sur plus d'un point à la fois. A la poussée d'individualisme qui avait caractérisé les années de la Révolution et de l'Empire, un commencement de résistance se faisait donc partout sentir, qui n'était encore, à proprement parler, ni ce qu'on allait bientôt appeler le « positivisme », ni le « socialisme », mais qui les annonçait en quelque sorte l'un et l'autre. L'un des représentants de cette résistance est le grand philosophe qui fut Auguste Comte, si supérieur à tous les universitaires qui affectaient de le dédaigner. Son *Cours de philosophie positive*, achevé de rédiger en 1842, nous offre, avec *la Comédie humaine*, datée elle aussi de 1842, de remarquables analogies. La moins symptomatique n'est pas sans doute l'importance, nouvelle alors, que Balzac et Comte attachent aux sciences de la vie, qu'ils considèrent tous les deux comme les véritables sciences. Et,

en effet, les autres sciences ne sont que les sciences de l'abstraction ou de la pensée pure, mais celles-ci sont les sciences de la réalité. C'est précisément aux environs de 1840 que ces idées commencent à se répandre ; et on comprend aisément qu'ayant pour objet d'enlever l'homme à l'inutile, oiseuse, et vaniteuse contemplation de soi-même, pour l'inciter à s'étudier d'abord en tout ce qui n'est pas lui, mais autre chose que lui, les effets de ces idées se fassent ensemble partout sentir où l'individualisme avait dominé trop longtemps ; et qu'ainsi la transformation de la littérature nous apparaisse comme une conséquence de la transformation générale des esprits.

Ajoutons, si l'on le veut, qu'il y a en littérature des genres, comme le théâtre, qui ne s'accommodent pas longtemps de n'être pour le poète qu'un moyen de s'expliquer, de se commenter, ou de s'admirer lui-même ; et reconnaissons franchement, à cette occasion, qu'*Hernani, le Roi s'amuse, les Burgraves* ne sont pas du théâtre. Le *Chatterton* de Vigny n'en est pas davantage, ni le *Théâtre* de Musset : *On ne badine pas avec l'amour,* ou *Il ne faut jurer de rien.* Sur quoi, je ne prétends nullement que l'intérêt littéraire ou que la valeur d'art en soit moindre : Charles Lamb ne l'en aurait trouvée que plus considérable, lui qui ne reprochait à Shakespeare que de ne pas être parfaitement *injouable.* Car il a fallu, disait-il, que,

pour s'accommoder aux exigences de la scène, ce prince des poètes condescendît à s'humaniser, et en s'humanisant, à se « vulgariser ». Et, pour ma part, c'est une opinion que je ne partage pas ! Mais ce qui du moins est certain, c'est que, si quelque genre en littérature demande impérieusement que l'auteur « s'aliène », pour ainsi parler, de lui-même, et ne se montre jamais à nous qu'en « s'objectivant », c'est le théâtre. Aucun dramaturge n'a été le « montreur » de soi-même ; ou plutôt, et si nous renversons la phrase, la formule sera plus exacte : aucun « montreur » de soi-même n'a été Shakespeare ou Molière. Le succès d'Alexandre Dumas, et celui d'Eugène Scribe, — que ce nègre hilare, mais jaloux, se donnait les airs de mépriser si fort, quoiqu'ils fussent de la même famille de fabricateurs dramatiques, — a dénoncé sur la scène la fausseté de l'idéal romantique ; et on a reconnu, dès ce temps-là, que si *le Verre d'eau*, par exemple, et *Une Chaîne*, sont du théâtre, il faut absolument que *Lélia* et la *Confession d'un enfant du siècle* ne soient pas du roman.

Mais, de toutes ces causes de transformation, je croirais volontiers que l'influence du roman de Balzac a été la plus active, littérairement, en raison de la simplicité du principe de la « subordination au sujet », et de sa fécondité. Qu'aucun aspect de la réalité ne fût indigne, en soi, d'être

représenté par l'art, et que l'objet de l'art ne consistât même qu'à reproduire fidèlement cette réalité, si le classicisme avait été la négation ou du moins la restriction perpétuelle de ce paradoxe, et si le romantisme en était la contradiction, le roman de Balzac en était la démonstration. Commencée par *le Curé de Tours* [1832] et par *Eugénie Grandet* [1833], la démonstration s'était poursuivie, d'année en année, avec *la Recherche de l'Absolu* [1834], *le Père Goriot* [1834], *le Contrat de mariage* [1835], *la vieille Fille* [1836], *César Birotteau* [1837], *le Curé de Village* [1839], *Une ténébreuse Affaire* [1841], autant de récits dont on pourrait dire, — avec un peu d'exagération, pour se mieux faire entendre, et à l'exception toutefois du dernier, — que l'intrigue est à peu près *nulle*, et qui valent, nous l'avons déjà dit, non point en dépit, mais à cause de cette nullité même ! Ce n'était là rien de moins qu'un déplacement de l'idéal d'art qui avait jusqu'alors été celui du romantisme. Rien ne s'était vu de plus considérable, depuis l'époque où Molière et Racine avaient opéré, au cœur du classicisme, la révolution qui l'avait transformé jadis, vers 1660, en un « naturalisme » uniquement tempéré par les convenances mondaines. Et, — coïncidence assez remarquable ! — c'était, dans l'un et dans l'autre cas, le même moyen qui avait souverainement agi, je veux dire la détermination de la formule défi-

nitive d'un genre par les maîtres de ce genre : la comédie de Molière au XVIIe siècle, et, au XIXe siècle, le roman de Balzac.

*

* *

Je n'ignore pas, j'ai même des raisons personnelles de ne pas ignorer la résistance que la critique, — ou les critiques, — et les historiens de la littérature opposent à la doctrine de l'évolution des genres. Et je conviens d'ailleurs que, pour autoriser cette résistance, s'ils n'invoquent en général que de pauvres raisons, cependant ils ne manqueraient pas d'arguments spécieux. Ils les trouveront peut-être un jour ! Mais on en a opposé de plus spécieux encore au « Darwinisme », et, quelques modifications profondes que les progrès des sciences biologiques aient apportées depuis quarante-cinq ans aux doctrines de Darwin, ni ces progrès ni ces arguments n'ont pu faire que les expressions, devenues classiques, de « sélection naturelle » et de « concurrence vitale » ne continuent d'exprimer des « faits ». C'est ici tout ce que je dirai de l'évolution des « genres », dans l'histoire de la littérature et de l'art. Les genres évoluent, ou ils se transforment, c'est un fait ; la transformation ne se réalise qu'en des circonstances et sous des conditions définies, c'est un autre fait ; et enfin c'en

est un troisième que, « comme il y a un point de bonté ou de maturité dans la nature », pareillement, il y a un point de perfection dans l'évolution d'un genre.

Le roman de Balzac a plus d'une fois touché ce point de perfection. Il est venu ajouter au roman, tel qu'on le concevait avant lui, précisément ce qui lui manquait pour être le roman, et non le conte, par exemple, ou la nouvelle, ou la comédie. Ce qui avait empêché le roman d'atteindre la perfection de son genre, c'est qu'ayant pour objet, — et par force ou par nature, non par choix, — la représentation de la vie commune, une fausse esthétique lui imposait cette étrange condition de représenter la vie commune en s'interdisant la représentation des éléments qui la constituent. Imaginons des Hollandais, empêchés de peindre les ustensiles de cuisine, la casserole et le chaudron, le vase de grès ou le pot à tabac, le jupon de leurs vieilles femmes ou les hauts-de-chausses de leurs « magots » ; et demandons-nous ce qui subsisterait de la peinture hollandaise ? Telle était, ou à peu près, la condition que l'on avait faite au roman. Et longtemps, quoiqu'elle fût contradictoire, les romanciers l'avaient subie, parce que, d'une part, les classiques les plus intransigeants n'auraient osé nier que l' « imitation de la nature et de la vie » fût au moins le fondement, sinon le terme de l'art, et ils ne pouvaient

donc ouvertement nier la légitimité du roman ; mais, d'autre part, on exigeait qu'il ne s'attachât, dans la représentation de la nature ou de la société, qu'à ce qui les particularisait, les singularisait, et les caractérisait le moins. C'est Balzac qui le premier a triomphé de ces exigences, et ainsi permis au roman de se « réaliser ».

Qu'arrivait-il, avant lui, quand par hasard un romancier s'avisait de faire entrer dans son récit des éléments qui, par définition, comme la description d'un mobilier ou d'un costume, ou encore comme celle d'une maladie, n'étaient pas réputés littéraires ? Il se « disqualifiait » lui-même, au regard de l'opinion comme de la critique ; et, dans l'histoire des efforts du roman vers la perfection de son genre, tout était donc à recommencer ! Les choses, nous l'avons vu, n'avaient un peu changé qu'avec Walter Scott, quand on avait bien dû reconnaître que ces moyens, réputés médiocrement littéraires, étaient les seuls qu'il y eût de « situer », ou de « localiser » un récit dans l'histoire. Nous avons essayé de dire, dans le présent chapitre, comment Balzac avait fait le reste. Avons-nous assez dit qu'il l'avait fait sans presque y prendre garde ? par une inspiration de génie ; et non point du tout, comme Hugo, dans la *Préface de Cromwell*, en vertu d'une théorie d'art spécialement élaborée dans des cénacles de littérateurs ? Et sans doute aussi c'est pourquoi, de la *Préface*

de Cromwell, ni de son esthétique presque grotesque, il ne demeure à peu près rien, tandis que nous verrons plus loin quelles ont été les conséquences de l'œuvre de Balzac.

Est-ce donc à dire que l'on se fût mépris jusqu'à Balzac, non seulement sur les moyens de porter le roman à la perfection de son genre, mais sur l'objet même du roman? Cela se pourrait, et n'aurait rien de très extraordinaire : les poètes et les critiques, en France, ne se sont-ils pas mépris, pendant plus de deux siècles, sur les conditions du lyrisme? Mais ici c'est autre chose, et la vérité, c'est que pendant longtemps « la représentation de la vie » n'a pas été considérée comme un objet digne de l'art. Ce qui a été en question durant tout l'âge classique, ce ne sont pas les moyens d'acheminer le roman vers sa perfection, c'est, au fond, le roman comme genre littéraire. Et aussi, c'est pourquoi, durant tout l'âge classique, pas plus en Italie qu'en Angleterre ou en Espagne qu'en France, aucun grand écrivain, — à l'exception du seul Cervantes, et *don Quichotte* est-il un roman? — ne s'est exercé dans le roman. Des romanciers ont pu se rencontrer, qui furent de remarquables écrivains, Daniel de Foe, par exemple, en Angleterre ou, chez nous, Alain-René Le Sage, mais ce n'est ni à son *Gil Blas* que Le Sage, ni à son *Robinson* que de Foe ont appliqué leur principal effort. Inversement, un écrivain de

quelque considération, durant tout l'âge classique, s'il avait composé quelques romans, n'y voyait que pure bagatelle ; et quiconque eût dit à Voltaire que son *Candide* ou son *Zadig* enterreraient sa *Zaïre*, et même son *Charles XII*, Voltaire eût trouvé l'impertinence singulière. Encore *Candide* et *Zadig* ne sont-ils point des « représentations de la vie » ! C'était donc bien le roman, comme tel, que l'âge classique avait méprisé, regardé comme un genre inférieur, délégué à ceux qui n'étaient point capables de l'*Ode* ou la *Tragédie*, voire de l'*Épître* ou du *Vaudeville*. Mais aussi c'est pourquoi, rien qu'en le relevant de cette condition d'infériorité, Balzac a fait une si grande chose. « Quelle vanité que la peinture qui attire notre admiration par l'imitation de choses que nous n'admirons point ! » Ce principe avait été celui de l'âge classique. Balzac l'a renversé sans retour, en montrant et en justifiant le pourquoi de cette admiration.

C'est qu'aussi bien si, comme en peinture, l'objet que nous « imitons » n'est qu'une fleur, ou un arbre, ou même un animal, il n'y a de place qu'à la littéralité de l'imitation et à la virtuosité de l'artiste. Je le dis du moins, sans en être absolument sûr, et tout prêt à croire qu'il y a quelque chose de plus dans un paysage de Ruysdaël. Mais ce qui est bien certain, c'est que, quand on « imite » une civilisation ou une société tout entière, alors, la fidélité de l'imitation va plus loin qu'elle-

même ; et la « représentation de la vie » devient nécessairement une « étude de mœurs », comme disait Balzac, ou une « étude sociale », comme nous disons aujourd'hui. On ne peut écrire *le Père Goriot* ou *la Cousine Bette* sans y envelopper, fût-ce involontairement, une analyse des conditions de la famille française au XIXe siècle, et on ne peut peindre *le Médecin de campagne* ou *le Curé de village* sans y mettre en lumière la structure intime de cette société. En ce sens, il y a vraiment dans *la Comédie humaine* ce qu'on appelle de nos jours une sociologie. C'est elle qu'il nous faut étudier maintenant dans les romans de Balzac, et, après avoir essayé d'en dire la signification historique et la valeur esthétique, il nous faut essayer d'en mesurer la portée sociale.

CHAPITRE VI

LA PORTÉE SOCIALE DU ROMAN DE BALZAC

On n' « observe » pas pour l'unique satisfaction d' « observer », — quoique d'ailleurs le plaisir puisse en être extrêmement vif, — et, même dans l'ordre scientifique, ou surtout dans l'ordre scientifique, aucune « observation » n'est à elle-même sa fin. C'est ce que ne savent pas toujours ceux qui se décorent ou qu'on honore de ce nom d' « observateurs » ; gens qui confondent communément la science avec la statistique, l'érudition avec un système de fiches ; et dont on pourrait dire qu'ils « observent » les faits comme les philatélistes collectionnent les timbres-poste. Il n'y en a jamais assez ! et si quelqu'un, un beau jour, tire quelque parti de leur collection, ils ne lui en voudront pas ; mais, en attendant, ils ne se soucient, eux, et ils ne s'enorgueillissent que de l'avoir formée.

L' « observation » de Balzac est quelque chose de plus, et de très différent. « J'ai été pourvu d'une grande puissance d'observation, — écrivait-il à madame Hanska, tout au début de leur liaison, au

commencement de 1833, — parce que j'ai été jeté à travers toutes sortes de professions, involontairement. Puis, quand j'allais dans les hautes régions de la société, je souffrais par tous les points où la souffrance arrive, et il n'y a que les âmes méconnues et les pauvres qui sachent observer, parce que tout les froisse, et que l'observation résulte d'une souffrance. La mémoire n'enregistre rien que ce qui est douleur. A ce titre elle vous rappelle une grande joie, car un plaisir [un grand plaisir] touche de bien près à la douleur. *Ainsi la société dans toutes ses phases, du haut en bas, ainsi les législations, les religions, les histoires, le temps présent, tout a été analysé et observé par moi !* » Il y a là un peu d'exagération et même de charlatanisme. « Les législations ; les religions ; les histoires » ; c'est beaucoup : et Balzac les a peut-être devinées, mais « analysées » ! ou sérieusement, consciencieusement étudiées, c'est une autre affaire, et le correspondant de l' « Étrangère » ne se moque-t-il pas un peu d'elle ? Si les législations, les religions, les histoires ne sont peut-être pas l'arcane qu'en voudraient faire quelques-uns de ceux qui les étudient, — et qui les monopoliseraient volontiers, s'ils le pouvaient, — elles ne se laissent pourtant pas surprendre en moins de temps que l'on n'en met à écrire *Clotilde de Lusignan ;* et, de fait, on ne voit que trop, quand il prétend toucher à de certains sujets, combien l'érudition de Balzac est

superficielle. C'est ce que Sainte-Beuve lui prouvera [Cf. *Port Royal,* édit. in-18, I, 549-559]; et c'est ce que jamais ils ne se pardonneront l'un à l'autre...

Mais ce qui est intéressant ici, c'est l'idée que Balzac se forme de l'observation. Tâchons en effet de le bien entendre. Que veut-il dire quand il se vante « d'avoir tout observé » ? Il n'a point pris de « notes », ni constitué de « dossiers » ! Où en eût-il trouvé le temps ? Au sens où l'on entend communément le mot, Balzac n'a pas eu le loisir d'« observer »; et, d'ailleurs, il n'en eût pas eu la patience. Mais il a « observé » tout ce qu'il lui fallait connaître pour pouvoir « réaliser » le monde qu'il portait dans sa tête, et lui communiquer ce principe ou ce souffle de vie sans lequel des « dossiers » et des « notes », quel qu'en soit le contenu, ne sont de leur vrai nom que d'inutiles paperasses. Ayant sa vision à lui, complète, sinon précise, — ou confuse, mais totale, — d' « une société dans toutes ses phases », il n'a demandé à l' « observation » que les moyens actuels de donner un corps à sa vision. Et, pour la ressemblance de cette vision avec la réalité, ce n'est point du tout en les confrontant, ou en les contrôlant l'une par l'autre, qu'il s'en est assuré, mais en les rapportant l'une et l'autre à leurs causes génératrices, et en observant, de même qu'il inventait, si je puis ainsi dire, dans la direction de la nature. Naturaliste, de fait, l'observation de Balzac est

sociale d'intention ; et peut-être devrions-nous dire qu'elle est sociale en tant que naturaliste, si précisément l'homme naturel est l'homme social, et non pas celui que l'on commence par isoler ou par abstraire de la société pour le mieux observer.

Quand nous parlons de la portée sociale du roman de Balzac, nous n'avons donc point d'égard à ses opinions politiques ou religieuses, qui n'ont rien eu de très profond, ni de très original ; et surtout qui n'ont que d'assez lointains rapports avec la qualité de son œuvre, et la nature de son génie. Je veux dire par là que, si Balzac, au lieu de se déclarer « catholique » et « royaliste », avait professé des opinions exactement contraires, je ne vois pas bien ce qu'il y aurait de changé dans la conception de son *Père Goriot*, ou dans le dessin de son *Cousin Pons*. Nous voyons parfaitement ce que ne serait pas *Delphine* si madame de Staël était née « catholique » ; mais le critique ou l'historien serait assurément très subtil, qui retrouverait dans *Atala* le « royalisme » de Chateaubriand. C'est ce qu'il faut dire de Balzac. S'il lui est arrivé d'écrire un roman tout exprès, comme *le Médecin de campagne*, pour y exprimer son idéal religieux et politique à la date de 1833, on l'y retrouve, naturellement ; et, dans une analyse du *Médecin de campagne*, il faudrait donc discuter les opinions que Balzac a mises dans la bouche du docteur Benassis. Mais, d'une manière générale, l'art de Balzac, sa

conception de l'art et de la vie, la représentation qu'il nous en a donnée dans sa *Comédie humaine*, ne sont ni nécessairement, ni même très étroitement solidaires de ses opinions politiques ou religieuses.

Il a essayé, je le sais bien, de se persuader le contraire à lui-même, et il l'a essayé persévéramment et obstinément, dans les *Préfaces* que nous avons vu qu'il dictait à Félix Davin, et dans l'*Avant-propos* de *la Comédie humaine* ; — et je pense qu'il y a réussi. Il ne l'a pas persuadé à ses contemporains, qui, tout en l'admirant, ont semblé faire assez peu de cas de sa politique ou de sa « sociologie ». Les opinions politiques ou religieuses de Balzac, — quoi que d'ailleurs nous en pensions, et que nous les partagions ou non, — ne font pas corps avec son œuvre. Elles s'en distinguent, et on les en détache. Et elles peuvent d'ailleurs avoir leur intérêt, mais cet intérêt n'est pas d'une autre nature que celui que nous inspirent les opinions de George Sand ou de Victor Hugo.

On nous excusera d'insister sur ce point. Mais ce serait gravement altérer la physionomie vraie de Balzac que de se le représenter sous le bonnet, si j'ose ainsi dire, d'un docteur ès sciences sociales. La compétence et l'autorité ne s'improvisent pas plus en matière politique ou religieuse qu'en matière scientifique ; et, pas plus que les romanciers ou les dramaturges ses contemporains, Balzac, avant de toucher aux choses de la politique et de la religion,

n'a pris la peine ou ne s'est donné le loisir de les étudier. C'est pourquoi, lorsqu'il affirme, par exemple, que « le christianisme, et surtout le catholicisme, étant un système complet de répression des tendances dépravées de l'homme, est le plus grand élément d'ordre social », nous entendons bien ce qu'il veut dire, — et il se peut qu'il ait raison, comme il se peut qu'il ait tort, — mais on serait étonné si nous discutions sérieusement son affirmation ! Il ne faut pas non plus nous le dissimuler : une apologie du christianisme sera toujours suspecte sous la plume de l'auteur de *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, pour ne rien dire des *Petites Misères de la Vie conjugale* ou de la *Physiologie du Mariage*, qui sont des livres parfaitement indécents. Mais quand Balzac ne serait pas l'auteur de quelques-uns de ses romans, il nous suffirait de connaître l'histoire de sa vie, pour être bien assurés qu'entre la négociation de deux traités de librairie, ou l'achat de deux meubles de Boulle, n'ayant jamais sans doute étudié sérieusement le catholicisme ou le christianisme, ce qu'il en a pu dire ne saurait donc passer la portée d'une boutade ; et son autorité n'en est vraiment pas une.

Laissons donc de côté les dissertations dont il a pu remplir son *Curé de village* ou son *Médecin de campagne !* Laissons de côté les observations qu'il a pu faire, en passant, sur le « système des concours », ou sur le « pouvoir de l'association ».

Ce que l'on veut dire, quand on parle de la portée sociale des romans de Balzac, c'est que, comme nous venons d'en faire tout à l'heure la remarque, la société qu'il a représentée dans son œuvre est « une société complète », ou presque complète, pourvue de tous ses organes, dont aucun n'est considéré dans son indépendance, et pour lui-même ou pour lui seul, mais dans son rapport avec les autres et avec l'ensemble. On veut dire encore que, dans un genre tel qu'était avant lui le roman, dénaturé, faussé, déséquilibré par la prépondérance qu'y occupait la peinture des passions de l'amour, Balzac, en introduisant la représentation des autres passions, en a fait une image représentative de la société tout entière, dont la préoccupation principale, en aucun temps, quoi qu'on en dise, n'a été d' « aimer ». Elle ne l'a jamais été qu'en littérature, et surtout depuis les romantiques. Et on veut dire encore, — si l'on se rappelle ici ce que nous avons dit de la « valeur historique » du roman de Balzac, — que, dans la description ou la représentation de cette société, il a eu l'art d'en faire pressentir les modifications prochaines, et ainsi, de nous montrer à l'œuvre, dans le mécanisme de leur fonctionnement quotidien, les ressorts dont il avait commencé par mettre les principes à nu.

*

* *

Une « société complète », avec tous ses organes, ou, ainsi qu'il dit lui-même « avec sa généalogie et ses familles... ses nobles, ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandys », et on pourrait ajouter : ses magistrats et ses diplomates, ses gens de lettres et ses hommes d'affaires, ses avoués, ses médecins, ses commerçants, ses militaires, c'est effectivement ce qui ne s'était point vu dans le roman, avant Balzac, et depuis lui, nous pouvons le noter dès à présent, c'est ce qui ne s'est point revu. Les héros de Balzac ne vivent, pour ainsi parler, qu'en « fonction » les uns des autres, d'une vie qu'on peut appeler « sociale » par excellence, et dont les accidents ne dépendent, pour ainsi dire, pas d'eux, mais des circonstances, et par conséquent des influences qui les façonnent.

« Il n'y a qu'un animal, écrivait-il dans l'*Avant-propos* de *la Comédie humaine*. Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences. » Et plus loin : « Il a donc existé, il existera donc de tout temps des espèces sociales comme il y a des espèces zoologiques. » L'analogie est sans doute plus apparente que réelle. Quoi que Balzac en dise,

il n'est pas vrai que « les différences qui existent entre un soldat, un ouvrier, un administrateur... » soient « aussi considérables » que celles qui distinguent « le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin et... le veau marin ». Les « espèces zoologiques » varient-elles ? C'est un point dont nos savants, en dépit de Lamarck et de Darwin, ne tombent pas encore d'accord, un demi-siècle après Balzac. Mais il semble pourtant plus facile de faire, avec un ouvrier, un soldat et même un maréchal de France, — il y en a des exemples dans l'histoire et dans le roman de Balzac, — qu'un lion avec un âne ou qu'un loup avec un veau marin ; et les « espèces sociales » ont une tout autre plasticité que les espèces de la nature.

La formule n'en est pas moins celle des personnages de Balzac. Ils prennent vraiment « leur forme » ou « les différences de leur forme », dans les milieux où « ils sont appelés à se développer » ; et c'est ainsi qu'un soudard, comme Philippe Bridau, un vermicellier, comme le père Goriot, un soldat sorti du rang, comme le commandant Genestas, des femmes comme la duchesse de Langeais, madame de Nucingen, madame Camusot de Marville, deviennent dans sa *Comédie* l'expression d'une condition sociale tout entière, avec, si je puis ainsi dire, ses « tenants » et ses « aboutissants », les circonstances de sa formation, l'enchevêtrement de ses effets et de ses causes, sa valeur individuelle et

typique à la fois. « Non seulement les hommes, a dit encore Balzac, mais encore les événements principaux de la vie se formulent par des types. Il y a des situations qui se représentent dans toutes les existences, des phases typiques, et c'est là l'une des exactitudes que j'ai le plus cherchées. » A sa place, dans l'*Avant-propos* de *la Comédie humaine,* cette phrase est un peu obscure. On ne voit pas bien comment « les événements principaux de la vie se formulent par des types ». Mais pour l'entendre, nous n'avons qu'à la rapprocher de cette autre phrase : « Mayenne et Charleville ont leur Grandet, comme Saumur » ; et n'est-il pas vrai qu'aussitôt tout s'éclaire ? Les romans de Balzac sont des romans sociaux en ce sens que les individus n'y existent réellement pas en dehors et indépendamment de la classe dont ils sont les représentants, ni conséquemment, de la « société » dont ils sont les créatures.

Ils sont encore « sociaux » pour la persistance avec laquelle, dans la plupart d'entre eux, sans chercher d'ailleurs à établir aucune thèse, Balzac a essayé de reconnaître et de mettre, disions-nous, à nu les ressorts essentiels de cette société.

C'est ainsi qu'il s'est complu à étudier, dans une série d' « arrivistes », qui va de son Rastignac à son Vautrin, ce déchaînement d'énergie brutale provoqué par l'exemple de Napoléon et de sa prodigieuse fortune, et dont la critique s'obstine, je

ne sais pourquoi, à vouloir voir le modèle ou l'incarnation dans le Julien Sorel de Stendhal [*Le Rouge et le Noir*, 1830]. Mais, en comparaison de ce que sont les héros de l'énergie dans le roman de Balzac, ce Julien Sorel n'est qu'un fantoche, en qui je ne voudrais pas décider ce qu'il convient d'admirer le plus, de l'incohérence du personnage, ou de la fatuité de son auteur. Le seul Rastignac de Balzac est plus vrai dans un de ses gestes, que Julien Sorel dans toute sa personne ; et, si l'on veut des modèles de cette énergie suscitée dans les imaginations de la jeunesse d'alors par l'émulation de Napoléon, c'est dans *la Comédie humaine* que l'on les trouvera. On sait que l'un de leurs caractères est l'absence de toute espèce de scrupule, et c'est ce que l'on a quelquefois appelé l'immoralité de Balzac. Nous reviendrons dans un instant sur ce point, mais ici, où il ne s'agit que de la vérité humaine de l'imitation, nous nous bornerons à demander quels scrupules, de quelle nature, ont donc arrêté dans leurs entreprises un Napoléon, un Talleyrand ou un Fouché ?

Ce que Balzac n'a pas mis en une moindre lumière, c'est, dans la société nouvelle, issue de la Révolution, la désorganisation de la famille par la poussée de l'individualisme. Ici encore nous ne discutons pas, et nous nous défendons d'aborder le fond de la question. Si c'est la famille ou si c'est l'individu qui doit être considéré comme

la « cellule » primitive de l'organisme social, les romans de Balzac n'apportent aucun argument dans l'un ou dans l'autre sens. Nous n'avons pas davantage à nous étendre en considérations sur le droit d'aînesse, ou sur nos lois successorales, puisque Balzac, dans ses récits, n'a jamais traité l'un et l'autre sujet que par manière de digression. Mais tout ce qu'il suffit de dire, c'est que, si la dissociation des anciennes coutumes familiales est en partie l'œuvre du temps, sans aucun doute, mais en partie aussi l'œuvre de la Révolution française, nul ne l'a mieux vu que Balzac ; et sa *Comédie humaine* est comme imprégnée de cette conviction. Il a le nouvel individualisme en haine, et, en un certain sens, contre ce grand ennemi de toute abnégation, comme de tout esprit de solidarité, son œuvre n'est qu'une espèce de réquisitoire, ou plutôt de croisade. C'est en quoi je la tiens pour éminemment sociale. Elle ramène constamment sous le regard de notre attention ce problème social entre tous, de l'organisation de la famille dans son rapport avec la société. *Eugénie Grandet, le Père Goriot, un Ménage de Garçon, Modeste Mignon, la Muse du Département, les Souffrances d'un Inventeur, le Cousin Pons, la Cousine Bette* sont essentiellement des « drames de famille ». Et s'il s'en dégage une leçon, c'est celle-ci, que, par la désorganisation de la famille, les sociétés modernes s'acheminent vers un état

de choses où, la tyrannie de la loi s'exerçant universellement, sans obstacle et sans intermédiaire, il n'y aura pas de milieu entre l'individualisme anarchique, d'une part, et l'écrasement de l'individu par la collectivité anonyme et impersonnelle.

« La famille sera toujours la base des sociétés. Nécessairement temporaire, incessamment divisée, recomposée pour se dissoudre encore, sans liens entre l'avenir et le passé, la famille d'autrefois n'existe plus en France. Ceux qui ont procédé à la démolition de l'ancien édifice ont été logiques en partageant également les biens de la famille, en amoindrissant l'autorité du père, en faisant de tout enfant le chef d'une nouvelle famille, en supprimant les grandes responsabilités ; mais l'État social reconstruit est-il aussi solide avec ses jeunes lois, encore sans longues épreuves, que la monarchie l'était avec ses anciens abus ? En perdant la solidarité des familles, la société a perdu cette force fondamentale que Montesquieu avait découverte et nommée l'*honneur*. Elle a tout isolé pour mieux dominer, elle a tout partagé pour affaiblir. Elle règne sur des unités, sur des chiffres agglomérés comme des grains de blé dans un tas. Les intérêts généraux peuvent-ils remplacer les familles ? Le temps a le mot de cette grande question. » [*Le Curé de village*.]

En attendant qu'on en vienne à cette extrémité, ce que Balzac a encore admirablement

vu et montré dans son œuvre, c'est le développement d'une forme d'égoïsme qui s'oppose en quelque mesure à cette tyrannie de la collectivité. Les égoïstes de Balzac sont d'une espèce particulière, dont le trait distinctif consiste en ceci que leur conscience n'a jamais hésité, — et en admettant qu'ils aient une conscience, — sur la légitimité de leur droit à la vie et au succès. Et, en effet, leur égoïsme, celui d'Eugène de Rastignac ou de Célestin Crevel, par exemple, fait partie, pour ainsi dire, d'un système social à la conservation et au maintien duquel il concourt. Si nous en voulions croire quelques économistes, « la concurrence » serait « l'âme du commerce », et on sait que peu leur importe au prix de quelles ruines et de quels désastres elle s'exerce ! Qu'importe à la société la déconfiture d'un César Birotteau, si l'on fabrique toujours plus d' « huile de macassar », et que, de jour en jour, l'industrie nous la livre à meilleur marché ? Ainsi, les égoïstes de Balzac estiment que leur succès n'est pas seulement le leur, mais celui de toute une clientèle, qu'ils traînent avec eux, et même celui de toute une classe. C'est ce qui leur donne en eux-mêmes une confiance dont la sécurité n'a d'égale que l'énormité de leurs appétits. En s'appliquant à réussir, et dans la mesure où ils y parviennent, ils donnent l'exemple du succès ! Leur histoire, à eux autres, devient ce que Balzac appelle « une formule de

vie »! On dirait de ces milliardaires américains qui, n'ayant jamais eu d'autres préoccupations que de gagner de l'argent, se trouvent, en le gagnant et pour le gagner plus vite, avoir transformé toute une industrie et, par la transformation de cette industrie, la manière dont vivaient des milliers de leurs semblables. C'est encore en ceci que le roman de Balzac a vraiment une portée sociale.

Aussi, conçoit-on aisément que, préoccupé de reconnaître, de saisir et de fixer tous ces traits, Balzac n'ait donné dans son œuvre qu'une place tout à fait secondaire à la peinture des passions de l'amour, tandis qu'au contraire il en faisait une considérable à la question d'argent. Nous n'avons pas à revenir sur ce point. Mais nous pouvons ajouter quelques mots à ce que nous en avons déjà dit; et, sans doute, il n'est pas inutile de bien voir comment la portée sociale des romans de Balzac résulte, pour une part, de cette subordination des passions de l'amour.

J'ai tâché d'expliquer ailleurs, et plus d'une fois, les raisons du prestige universel qu'exerçait, au théâtre ou dans le roman, la représentation des passions de l'amour. Les passions de l'amour sont les plus « universelles » de toutes, et chacun de nous peut se flatter d'avoir en lui de quoi les ressentir, ou au moins de quoi les comprendre. Mais, après cela, l'amour, le grand amour, l'amour

passion, celui qui se déploie dans les drames de Shakespeare, ou dans les tragédies de Racine, ce genre d'amour est assez rare ; — et peut-être faut-il nous en féliciter ! La race du chevalier Des Grieux, et des Valentine ou des Indiana, n'est pas de celles dont on doive encourager la multiplication. Il y en aura toujours assez ! Mais ce qui est surtout vrai, c'est qu'en semblant faire de l'amour l'unique préoccupation de ses héros, le roman, jusqu'à Balzac, a faussé la représentation de la vie. L'humanité, en général, est préoccupée de tout autre chose que d'amour ; d'autres intérêts la sollicitent, et d'autres nécessités lui font sentir leur poids. L'amour n'est et n'a jamais été, ni ne peut être la grande affaire que de quelques désœuvrés, dont le temps n'est ni de l'argent, ni du travail, ni de l'action, ni quoi que ce soit qui se puisse transformer en utilité sociale. C'est pourquoi les amoureux auront donc leur place dans la représentation du drame de la vie ; mais ils n'y auront que leur place ; et, de leur amour même, aussi souvent que la vérité du récit l'exigera, des préoccupations étrangères à cet amour les en détourneront.

Complète, en ce sens que tous les éléments qui forment la société contemporaine de Balzac y figurent en leur rang, la représentation l'est donc en ce sens aussi qu'aucun des ressorts n'y est omis qui actionnent cette société. « Social »

par la nature des préoccupations, je ne dirai pas qui le dominent, mais qui le remplissent, et même qui s'y font quelquefois jour comme à l'insu de l'auteur, le roman de Balzac est « social » par la nature des moyens qui lui servent à manifester ces préoccupations. On remarquera que c'est précisément ce qui manque aux romans de George Sand, qui tous ou presque tous, de 1830 à 1848, ont eu des prétentions « sociales » ; — « Nous préparons une révolution pour les mœurs futures », disait-elle à Balzac lui-même en 1838, — mais donc les moyens sont demeurés purement « littéraires » ou « oratoires », et dont les personnages n'ont pensé, pourrait-on dire, qu'en fonction de leur amour ! Les romans de George Sand, je dis les meilleurs, sont des romans à prétentions sociales, mais de peu de portée sociale, et que la « beauté du style » n'empêche pas d'être aujourd'hui généralement illisibles : les romans de Balzac ont d'autant plus de portée qu'ils ont moins de prétentions ; — et le meilleur à cet égard n'en est pas *le Médecin de campagne*.

*

* *

Je consens d'ailleurs que, dans la mesure où il n'est pas indifférent à une doctrine de pouvoir se réclamer ou s'autoriser de l'adhésion d'un

grand esprit, on étende un peu au delà de ces conclusions, la « portée sociale » des romans de Balzac. S'il est donc une fois bien entendu qu'avec tout son génie — qui, par ailleurs, l'élève si fort au-dessus d'un M. de Bonald ou d'un Joseph de Maistre, — Balzac n'est cependant ni l'un ni l'autre de ces deux grands esprits, il y a lieu, non pas de discuter, nous l'avons dit, mais de relever, ou d'enregistrer quelques-unes de ses opinions. Elles ne sont dénuées ni de quelque justesse, ni même, et en dépit de la maniére dont il les a formées, c'est-à-dire sans grande étude ni réflexion, de quelque profondeur.

C'est ainsi qu'il est intéressant de le voir, en toute occasion, lui Balzac, le contemporain de George Sand et de Victor Hugo, — non moins incapable qu'eux, je ne dis pas de subir personnellement aucun joug, mais de s'astreindre à aucune discipline, — dénoncer l'individualisme comme l'origine à peu près unique des maux qui travaillent la société de son temps. Il en accuse ailleurs « le manque de religion » et « la toute-puissance de l'argent ». Mais le grand ennemi, c'est l'individualisme ; et, en effet, ce sont de dangereux personnages que des « individualistes » comme son Rastignac, son Vautrin, ou son Bridau. L'accuserons-nous, à ce propos, de contradiction, et feindrons-nous, avec une ironie facile et banale, de nous étonner que ses principes

ne soient pas d'accord avec son « tempérament » ? En aucune manière ! nous surtout qui croyons que les « principes » nous ont été donnés pour contredire et régler les « tempéraments ». Mais, ce qui sera beaucoup plus juste, et conforme à la réalité, nous verrons dans la guerre que Balzac n'a pas cessé de faire à l'individualisme, — depuis *le Médecin de campagne* jusqu'à *la Cousine Bette,* — une conclusion de son enquête sur la société de son temps, et une conclusion dont la vraisemblance se fortifie, pour ainsi dire, de tout ce qu'elle a de contraire au tempérament du romancier. Pour qu'une telle conclusion s'imposât à Balzac n'a-t-il pas fallu qu'elle lui parût d'une évidence ou d'une clarté bien aveuglante ? — et ceci vaut sans doute la peine d'être noté.

Voici maintenant sur le suffrage universel une page que j'emprunte au *Médecin de campagne ;* c'est le docteur Benassis qui parle :

« Le suffrage universel, que réclament aujourd'hui les personnes appartenant à l'opposition dite constitutionnelle, fut un principe excellent dans l'Église, parce que, comme vous venez de le faire observer, cher pasteur, les individus y étaient tous instruits, disciplinés par le sentiment religieux, imbus du même système, sachant bien ce qu'ils voulaient et où ils allaient. Mais le triomphe des idées à l'aide desquelles le libéralisme moderne fait imprudemment la

guerre au gouvernement prospère des Bourbons serait la perte de la France et des libéraux eux-mêmes. Les chefs du *côté gauche* le savent bien. Pour eux, cette lutte est une simple question de pouvoir. Si, à Dieu ne plaise, la bourgeoisie abattait, sous la bannière de l'opposition, les supériorités sociales contre lesquelles sa vanité regimbe, ce triomphe serait immédiatement suivi d'un combat soutenu par la bourgeoisie contre le peuple, qui, plus tard, verrait en elle une sorte de noblesse, mesquine, il est vrai, mais dont les fortunes et les privilèges lui seraient d'autant plus odieux, qu'il les sentirait de plus près. Dans ce combat, la société, je ne dis pas la nation, périrait de nouveau, parce que le triomphe toujours momentané de la masse souffrante implique les plus grands désordres. Ce combat serait acharné, sans trêve, car il reposerait sur des dissidences instinctives ou acquises entre les électeurs, dont la portion la moins éclairée, mais la plus nombreuse, l'emporterait sur les sommités sociales dans un système où les suffrages se comptent et ne se pèsent pas.

. . . .

« Telles sont les raisons qui m'ont conduit à penser que le principe de l'élection est un des plus funestes à l'existence des gouvernements modernes. Certes, je crois avoir assez prouvé mon attachement à la classe pauvre et souf-

frante, je ne saurais être accusé de vouloir son malheur ; mais, tout en l'admirant dans la voie laborieuse où elle chemine, sublime de patience et de résignation, je la déclare incapable de participer au gouvernement. Les prolétaires me semblent les mineurs d'une nation, et doivent toujours rester en tutelle. Ainsi, selon moi, le mot *élection* est près de causer autant de dommage qu'en ont fait les mots *conscience* et *liberté*, mal compris, mal définis, et jetés aux peuples comme des symboles de révolte et des ordres de destruction. »

Je ne voudrais pas encore traiter trop négligemment quelques-unes des vues qu'il a exprimées sur le catholicisme, et qui font de lui, avec Lamennais, un des précurseurs de ce que l'on a depuis lors appelé le « catholicisme social ». Même, il a évité l'écueil où s'est brisé l'auteur des *Paroles d'un Croyant*, et tandis que celui-ci finissait, dans son ardeur démocratique, par faire des deux mots de « catholicisme » et de « démocratie » deux termes toujours convertibles, — et, de tout ce qu'ils représentent, deux choses constamment adéquates, — Balzac a très bien vu qu'on pouvait être un excellent chrétien, sans être un « démocrate », et surtout un parfait « démocrate », sans être aucunement chrétien. « Ce prêtre, dit-il de l'un de ceux qu'il a mis en scène dans son *Curé de village*, l'abbé Dutheil, appartenait à cette

minime portion du clergé français qui penche vers quelques concessions, *qui voudrait associer l'Église aux intérêts populaires* pour lui faire reconquérir, par l'application des vraies doctrines évangéliques, son ancienne influence sur les masses, *qu'elle pourrait alors relier à la monarchie.* » Il revient sur la même idée, dans un autre endroit du même récit, par la bouche de l'abbé Bonnet, — c'est le « curé de village » : — « Initié peut-être par mes peines aux secrets de la charité, comme l'a définie le grand saint Paul dans son adorable *Épître,* je voulus panser les plaies du pauvre dans un coin de terre ignoré, puis, prouver par mon exemple, si Dieu daignait bénir mes efforts, que la religion catholique, prise dans ses œuvres humaines, est la seule vraie, la seule bonne et belle puissance civilisatrice. » C'est, on le voit, tout un programme ; et ce n'est pas à Balzac que les Ketteler, les Manning et les Gibbons l'ont emprunté, mais c'est pourtant le leur ; et il l'a formulé avant eux.

Encore moins méconnaîtrons-nous qu'à défaut d'une connaissance approfondie des vérités de la religion — qu'il ne semble pas que Balzac ait possédée, — ce même programme implique une singulière intelligence des conditions qui étaient aux environs de 1840 les conditions nécessaires de la rénovation sociale du catholicisme. Et si ces conditions n'ont été discernées par

personne plus nettement que par le romancier de *la Comédie humaine*, qu'est-ce à dire, sinon que la philosophie sociale de ses romans, décidément, a enfoncé plus avant, plus profondément qu'on ne croyait dans l'analyse de la « société » de son temps, d'une part ? et, d'autre part, qu'on ne saurait négliger, sous prétexte qu'elle est d'un romancier, une opinion qui depuis lors, à mesure même qu'on la discutait, a paru se rapprocher davantage de la vérité ? Me permettra-t-on de faire observer à ce propos, qu'en ce point, comme en plusieurs autres, que nous avons signalés plus haut, la rencontre est singulière des opinions de Balzac, dans son *Curé de village*, dont la rédaction définitive est de 1845, avec Auguste Comte, en son *Cours de philosophie positive*, que celui-ci professait en 1842. Là aussi, comme on sait, dans le *Cours de philosophie positive*, se trouve une très belle apologie de la « vertu sociale du christianisme », et j'ajoute : une trace de l'influence de Joseph de Maistre sur Auguste Comte aussi profonde que l'influence de Bonald sur Balzac. Il en faudra tenir compte quand on essaiera d'ébaucher l'histoire des idées au XIXe siècle, et, pour l'écrire, de démêler les courants et les contre-courants qui se sont confondus, divisés, opposés, contrariés, réunis tour à tour, et dont personne encore, pas même M. Georges Brandes, — le critique danois dont le grand

ouvrage ne tient pas les promesses de son titre, — n'a déterminé la direction, la force, ni le nombre.

Ce qu'en tout cas on ne saurait nier, c'est l'accord d'un Balzac et d'un Comte en plus d'un point de leur philosophie. Ce qui est intéressant, c'est de voir cet accord s'engendrer, pour ainsi dire, de l'application de la même méthode. L'auteur de *la Comédie humaine*, lui aussi, est un « positiviste » ; et tous les deux, Comte et Balzac, Balzac et Comte, c'est un peu de la même manière qu'ils ont entendu « l'observation ». Ennemis non moins acharnés l'un que l'autre de tout ce qui se nomme des noms d' « individualisme » ou de « subjectivisme », c'est la « valeur objective » de la chose qu'ils se sont l'un et l'autre efforcés de mettre hors de doute, et de maintenir contre les interprétations toujours arbitraires, en tant que personnelles, de l'éclectisme et des romantiques. Non seulement il n'est pas vrai, en fait, que chaque chose apparaisse à chacun de nous sous un aspect différent, que déterminerait son « idiosyncrasie » ; et il n'y a là qu'une prodigieuse et impertinente illusion de l'orgueil ; mais la même réalité s'impose à toutes les intelligences ; et, de chaque chose, il n'y a qu'une vision qui soit exacte et « conforme à l'objet », de même que, de chaque fait, il n'y a qu'une formule qui soit scientifique. Le père Grandet « ressemble » ou il « ne ressemble pas » ; madame de Mortsauf est « vraie » ou elle n'est pas

« vraie » ; on ne saurait formuler deux jugements sur Célestin Crevel ou sur César Birotteau ; et contre cette évidence il n'y a ni sophisme, — ni infirmité, — qui puisse prévaloir.

Encore une fois, il est curieux qu'une pareille leçon se dégage, avec la même clarté, de deux œuvres aussi diverses que *la Comédie humaine* et le *Cours de philosophie positive*, conçues et réalisées dans des milieux si différents, séparées l'une de l'autre, si je puis ainsi dire, par une telle distance morale ; mais le fait n'est pas douteux ; et sans doute on pensera qu'il méritait d'être mis en lumière, pour lui-même d'abord, en raison de son intérêt propre ; pour les clartés qu'il peut contribuer à jeter sur le mouvement des idées aux environs de 1840 ; et enfin pour l'autorité qu'en peuvent recevoir de certaines idées, à la vraisemblance ou à la probabilité desquelles il n'est pas indifférent d'avoir été soutenues par des esprits aussi différents et aussi puissants qu'un Comte et qu'un Balzac.

CHAPITRE VII

LA MORALITÉ DE L'ŒUVRE DE BALZAC

Il était difficile qu'une telle représentation de la vie, si fidèle et si complète, n'attirât pas à Balzac le reproche d' « immoralité » ; et aussi ne le lui a-t-on pas épargné. Il s'en est plaint, ironiquement, dans la préface de la seconde édition de son *Père Goriot*, et amèrement, dans l'*Avant-propos* de sa *Comédie humaine*. « Le reproche d'immoralité, qui n'a jamais failli à l'écrivain courageux, est le dernier qui reste à faire quand on n'a plus rien à dire à un poète. Si vous êtes vrai dans vos peintures, si à force de travaux diurnes et nocturnes vous parvenez à écrire la langue la plus difficile du monde, on vous jette alors le mot immoral à la face. Socrate fut immoral, Jésus-Christ fut immoral ; tous deux ils furent poursuivis au nom des sociétés qu'ils renversaient ou réformaient. Quand on veut tuer quelqu'un, on le taxe d'immoralité. » Et, quelques pages plus loin, dans son désir d'écarter le reproche, il ajoute : « Il me sera peut-être permis

de faire remarquer combien il se trouve de figures irréprochables [comme vertu] dans les portions publiées de cet ouvrage : Pierrette Lorrain, Ursule Mirouet, Constance Birotteau, Eugénie Grandet, Marguerite Claës, Pauline de Villenoix, madame Jules, Ève Chardon, mademoiselle d'Esgrignon, madame Firmiani, Agathe Rouget, Renée de Maucombe, enfin, bien des figures du second plan, qui, pour être moins en relief que celles-ci, n'en offrent pas moins au lecteur la pratique des vertus domestiques, Joseph Lebas, Genestas, Benassis, le curé Bonnet, le médecin Minoret, Pillerault, David Séchard, les deux Birotteau, le curé Chaperon, le juge Popinot, Bourgeat, les Sauviat, les Tascheron, et bien d'autres, ne résolvent-ils pas le difficile problème littéraire qui consiste à rendre intéressant un personnage vertueux ? » Mais on ne l'a point écouté dans sa justification, et, jusque de nos jours, il se trouve encore des critiques ou des historiens de la littérature pour renouveler contre lui ce reproche d'immoralité. Dans quelle mesure l'a-t-il mérité ? C'est ce qu'il nous faut examiner d'un peu près, car je crains, à vrai dire, qu'il ne s'agisse ici d'une méprise assez grave, et que l'on ne se trompe, non seulement sur ce qu'il faut nommer du nom de « moralité dans l'art », chose vague et mal définie, mais sur les conditions elles-mêmes du roman. Une « représentation de la vie » doit-

elle être plus « morale » que ne l'est la vie même ; pour quelles raisons, au nom de quels principes ; et si l'on décidait qu'elle dût l'être, que deviendrait alors cette fidélité de reproduction sans laquelle il ne saurait y avoir de « représentation de la vie » ?

*

* *

En quoi consiste donc cette immoralité, et, avec Sainte-Beuve, la verrons-nous dans ce qu'il appelait « le caractère asiatique » du style de M. de Balzac ? Le passage est trop joli pour que nous ne le citions pas tout entier : « J'aime du style de M. de Balzac, — écrivait Sainte-Beuve en 1850, au lendemain même de la mort du grand romancier, et avant que les professeurs de rhétorique ne s'en fussent emparés pour le confronter avec les « modèles », — j'aime cette *efflorescence* (je ne sais pas trouver un autre mot) par laquelle il donne à tout le sentiment de la vie et fait frissonner la page elle-même. Mais je ne puis accepter, sous le couvert de la physiologie, l'abus continuel de cette qualité, ce style si souvent chatouilleux et dissolvant, énervé, rosé, et veiné de toutes les teintes, ce style d'une corruption délicieuse, tout asiatique, comme diraient nos maîtres, plus brisé par places et plus amolli que le corps d'un

mime antique. Pétrone, au milieu des scènes qu'il décrit, ne regrette-t-il pas quelque part ce qu'il appelle *oratio pudica*, le style *pudique*, et qui ne s'abandonne pas à la *fluidité* de tous les mouvements ? » [*Causeries du Lundi*, t. II. Lundi, 2 septembre 1850.]

Je ne trouve pas, pour ma part, qu'en aucun endroit de son œuvre, le style de Balzac, et quoi que d'ailleurs on en pense, ait ces qualités de séduction, de grâce impudique et perverse, de pénétration subtile, et de *fluidité* savante, que Sainte-Beuve lui prête. Il y a, dans la nature même de Balzac, une *indélicatesse* ou, si l'on pouvait ainsi s'exprimer, une *non-délicatesse* native, qui est le contraire de ce que de telles qualités impliqueraient de souplesse et de raffinement. Mais une chose est ici merveilleusement vue, — et surtout pour l'avoir été du vivant même de Balzac, ou peu s'en faut, — qui est la liaison de sa « manière d'écrire » et de son « immoralité », en tant qu'elles sont l'une et l'autre une conséquence nécessaire de sa conception du roman. L'irrégularité de son style et l'immoralité de son œuvre procèdent ensemble, et ne procèdent peut-être, que de la ressemblance même de son roman avec la vie.

C'est ce que je suis tenté de croire quand je vois, sous ce nom d'immoralité, qu'on lui reproche encore des sujets comme celui du *Père*

Goriot, ou de *la Rabouilleuse*, ou du *Cousin Pons*, ou de *la Cousine Bette*, lesquels, je l'avoue, ne sont point des récits

> . . . pour les petites filles
> Dont on coupe le pain en tartines ; . . .

mais qui n'en sont pas moins au premier rang de ses chefs-d'œuvre, et qu'aucun moraliste n'oserait proposer d'en retrancher. Nous conviendrons d'ailleurs que, d'une manière générale, dans *la Comédie humaine*, les gredins et les scélérats de Balzac, ou ses maniaques, Vautrin lui-même, le Vautrin du *Père Goriot*, et ses Nucingen, ses Philippe Bridau, ses Grandet, ses Claës, ses du Tillet, ses Gobseck, ses Hulot, ses Marneffe ont une autre allure, et surtout un autre relief que ses « honnêtes gens ». Les honnêtes gens de Balzac ressemblent trop souvent à de pures ganaches : ainsi son David Séchard, — quoique sublime, — ou ses deux Birotteau ; et la vertu de quelques-unes de ses héroïnes, Eugénie Grandet, par exemple, ou Agathe Rouget, ne va pas sans quelque niaiserie. Que dirons-nous encore ? Que son pessimisme « enlaidit la laideur » ; que, dans son œuvre, le crime ou le vice ne sont pas assez souvent punis, ni la vertu toujours suffisamment récompensée ; et que l'humanité, quelque peu d'estime que l'on en fasse, vaut pourtant mieux que l'idée qu'en donne *la Comédie*

humaine ? C'est en effet un peu tout cela que l'on veut dire, quand on parle de l'immoralité du roman de Balzac ; et nous, quand on aurait raison sur tous ces points, ce qui n'est pas du tout prouvé, nous le défendrions pourtant contre ce reproche d'immoralité.

Il faut prendre enfin les choses telles qu'elles sont, et surtout quand il s'agit, comme ici, d'une œuvre et d'un homme qui n'ont eu d'autre ambition que de les représenter. Supposé que l'œuvre de Balzac ne fût qu'une galerie de scélérats ou un asile de maniaques, serait-elle donc plus riche en ce genre de monstres que l'œuvre de Shakespeare, ou que celle même du « grand Corneille » ? Les tragiques du passé jouissent, en vérité, d'un singulier privilège ! Que ce soit un Eschyle en son *Agamemnon* ou un Sophocle en son *Œdipe roi ;* un Shakespeare en son *Hamlet* ou en son *Roi Lear;* un Corneille en sa *Rodogune,* — celle de ses tragédies qu'il préférait à toutes les autres, — ou un Racine en son *Bajazet,* ils ne mettent communément que d'affreux criminels en scène, et, drame ou tragédie, quand on réduit tous ces chefs-d'œuvre à l'essentiel de leur intrigue, il ne s'agit, à la lettre, que de savoir lequel des deux égorgera l'autre : d'Égisthe ou d'Agamemnon, d'Hamlet ou de sa mère, de Rodogune ou de Cléopâtre ? Cependant on n'accuse d'immoralité ni Corneille, ni Shakespeare, ni Eschyle ; et, au contraire,

on s'accorde à reconnaître en eux ce qu'on appelle, de nos jours, des « professeurs d'énergie morale ». Pourquoi cela ? Le crime changerait-il de nom quand il est commis par des « personnes souveraines » ? Si jadis on a pu le croire, — et non pas sans quelque raison, — c'est ce qu'on ne croit plus de nos jours, ou du moins c'est ce qu'il serait difficile de nous faire admettre. Seulement, en ce cas, sachons renoncer à des critiques, dont l'apparente solidité, n'étant fondée que sur ces conventions, chancelle ou s'écroule avec elles. Il n'y a pas plus d'*immoralité* dans le sujet de *la Dernière incarnation de Vautrin* qu'il n'y en a dans les sujets habituels du drame et de la tragédie classiques : il y a seulement plus d'invraisemblance, et des moyens plus fous, comme d'ailleurs dans *Hernani*, dans *Ruy Blas* ou dans *les Burgraves*.

Mais, dira-t-on, *Ruy Blas* et *Rodogune*, *Bajazet* et *Hamlet*, *Œdipe* et *Agamemnon*, c'est de l'histoire ! et l'histoire... Oui, je sais, l'histoire a tous les droits, sans en excepter celui de fausser la vérité pour l'accommoder aux besoins des poètes ! Après quoi, sommes-nous bien sûrs que ce soit ici de l'histoire ? Et si oui, c'est alors que cette question de moralité ou d'immoralité prend toute son ampleur. Le roman, description et représentation de la vie contemporaine, réclame les mêmes droits que l'histoire, chronique et restitution de la vie du passé. Au nom de quoi les lui refuserons-nous ?

Si cette « représentation de la vie » n'était pas avant Balzac l'objet propre et unique du roman, nous avons montré que, depuis lui, et par lui, elle l'était devenue. Elle est devenue non seulement son objet, mais sa raison d'être. Qui limitera l'étendue de cette représentation ? Car les raisons au nom desquelles on essaierait de la limiter condamneraient d'immoralité l'enseignement de l'histoire elle-même. Ce que nous permettons à Saint-Simon, pourquoi le refuserons-nous à Balzac ? et, si l'on prétend que les personnages de Saint-Simon ont pour eux d'avoir existé, que nous importe, à nous, qui ne les connaissons que par lui ? La poésie n'est-elle pas souvent « plus vraie » que l'histoire ? et lequel des deux est le « plus romanesque », de Rastignac, ou du fameux Lauzun ?

*
* *

Qu'est-ce donc à dire ? et sous ce nom d' « immoralité », ce que l'on dispute ou ce que l'on conteste à Balzac, ne serait-ce pas sa conception d'art ? ce que l'on refuse de reconnaître au roman, ne serait-ce pas le droit, qu'il réclame depuis Balzac, à la « représentation totale de la vie » ? Nos critiques et nos historiens de la littérature n'ont pas l'air de s'en apercevoir, mais l'art n'est toujours pour eux, comme pour nos maîtres, depuis

Boileau jusqu'à Sainte-Beuve, qu'un « choix », et par suite une limitation. Le principe de cette limitation et la raison de ce choix peuvent d'ailleurs varier d'une école, et surtout d'une époque à une autre ; et la variation peut aller jusqu'à la contradiction. L'objet de l'art, pour nos classiques, a été la détermination des caractères de l'humanité moyenne, et, sur cette base, le perfectionnement de la vie civile. « Homère, et tant d'autres poètes, dont les ouvrages ne sont pas moins graves qu'ils sont agréables, *ne célèbrent que les arts utiles à la vie humaine,* ne respirent que le bien public, la patrie, la société, *et cette admirable civilité* que nous avons expliquée. » C'est Bossuet qui s'exprime ainsi ; c'est la leçon qui se dégage de l'*Art poétique* de Boileau ; c'est une de celles que l'on pourrait tirer de la fable de La Fontaine et de la comédie de Molière ; c'est encore et surtout l'opinion de Voltaire. La littérature a une fonction sociale : l'art est pour nos classiques tout autre chose qu'un jeu. Et, dans une telle conception de l'art, rien n'est plus facile à concevoir, et à définir, que la « moralité » ou « l'immoralité » de l'œuvre d'art.

La définition est moins aisée quand l'objet de l'art est, comme pour nos romantiques, la manifestation de la personnalité de l'artiste, ou la réalisation de la beauté. Ne nous attardons pas à la chercher ! Mais voyons, tâchons de bien voir que,

dans l'un comme dans l'autre cas, perfectionnement de la vie civile ou réalisation de la beauté, quel que soit le principe ou la raison du choix, l'art est toujours conçu comme un choix ; et, classique ou romantique, l'artiste est donc toujours celui qui « sépare », qui distingue, et qui choisit. Son modèle, qui d'ailleurs est toujours la nature, étant là devant ses yeux, il n'en imite ou n'en reproduit, ni, dans un cas, ce qui serait d'un mauvais exemple ou d'un fâcheux conseil, comme le trouble ou l'agitation des sens, ni, dans l'autre cas, ce qui pourrait nuire à la beauté ou à l'homogénéité de la représentation, mais, dans l'un comme dans l'autre, il « choisit », puisqu'il rejette et il retient, il exagère ou il atténue, il combine et il arrange, il montre et il ne montre pas ! C'est ce que l'on remarquera, dans la peinture même de ses « monstres » : l'Iago de Shakespeare, ou son Richard III, la Rodogune de Corneille, le Néron de Racine, le Claude Frollo de Victor Hugo ou son don Salluste ; et, à plus forte raison, dans le dessin qu'ils tracent de leurs « personnages sympathiques » : Desdémone ou Cordelia, Chimène, Iphigénie, la Esmeralda ou doña Maria de Neubourg. La fidélité de l'imitation, pour exacte qu'elle soit dans le détail, se subordonne à autre chose, et c'est pourquoi, dans *Britannicus* et dans *Othello*, — pas plus que dans *Tartuffe* et dans *le Misanthrope*, dans *Gil Blas* et dans *Clarisse Har-*

lowe, — la fidélité de l'imitation n'est la mesure ni le juge de la valeur de l'œuvre d'art ou de l'intention de l'artiste.

Or, précisément, c'est de ce système, comme de tous ceux qui s'y rapportent ou qui s'en rapprochent, — et il y en a plus d'un, — que la conception d'art de Balzac est le contraire. Il n'y a pas lieu de choisir ! Voilà l'enseignement que son œuvre nous donne, attendu que si nous choisissons, nous ne « représentons » plus, puisque nous éliminons, nous corrigeons, et nous mutilons.

Il n'y a pas lieu de choisir entre les sujets ; et, en effet, quelles combinaisons nos romanciers ont-ils inventées, je dis les Victor Ducange et les Ponson du Terrail, dont la complication, ou l'horreur, ou la bizarrerie, n'aient pas été surpassées par la réalité ? C'est ce que l'on voit bien quand éclate, par hasard, dans notre société contemporaine, — et n'ai-je pas tort de dire par hasard ? — une de ces affaires que l'on est convenu d'appeler « scandaleuses », et dont les débats, tout d'un coup, laissent apparaître, comme par une large déchirure du voile qui la dissimulait, toute la laideur de la réalité. Prétendons-nous supprimer cette laideur ? et, si nous en supprimons la représentation, que deviendra la « ressemblance avec la vie » ? C'est pourquoi, pas plus qu'entre les sujets, il n'y a lieu de choisir entre les détails qui concourent à l'expression de cette ressemblance. Est-ce que les

naturalistes « choisissent », lorsqu'ils décrivent un animal ou une plante, et n'en retiennent-ils que les organes nobles, tous les autres étant déclarés de moindre ou de nul intérêt ? Non, sans doute ; et la raison en est qu'un détail qui longtemps avait passé pour insignifiant s'est trouvé souvent devenir tout à coup capital ou essentiel. On ne sait ce que sera la science de demain ! mais, en attendant, ce que nous lui devons, c'est de préparer pour elle des descriptions très complètes, et de dresser des inventaires qui épuisent les caractères des choses. Et il ne faut pas même enfin que le romancier choisisse, pour ainsi dire, entre ses personnages, ni qu'il penche trop évidemment pour les uns ou pour les autres ! Car la sincérité de l'observation et la vérité de la « représentation » s'accommoderaient mal de cette partialité déclarée de l'observateur et du peintre ; et puisque tous les êtres, en tant qu'objets de son observation, sont égaux devant la science, ils doivent donc l'être aussi devant l'art, en tant qu'objets de ses « représentations ». C'est ce que George Sand n'a jamais pu admettre.

Il apparaît ainsi clairement qu'en reprochant à Balzac « l'immoralité » de quelques-uns de ses sujets, ou cette « immoralité » plus subtile, qui consiste à décrire les mœurs de ses « monstres », comme il ferait des objets les plus indifférents, avec le même sang-froid et la même « objectivité »,

c'est sa conception du roman qu'on lui reproche, et ce qu'on dispute au roman lui-même c'est le droit d'être une « représentation de la vie ». « Quand même la vie serait aussi laide que le dit Balzac, — écrit à ce propos M. André Le Breton, son dernier biographe, — ce n'est pas à la misanthropie que l'homme de génie a mission de nous conduire, c'est à la pitié et à la résignation. Ou plutôt, sa mission est de nous réconcilier avec cette pauvre vie tant calomniée, de nous rendre les beaux espoirs, les illusions fécondes ; et j'aurai toujours peine à croire que l'optimisme de Corneille et de Hugo ne soit pas supérieur au pessimisme de Balzac. » Je le veux bien ; quoique d'ailleurs ni *Théodore*, ni *Rodogune*, ni *Héraclius*, ni *Pertharite*, qui sont bien, je crois, de Corneille, ni les romans ou les drames de Hugo, — *Notre-Dame de Paris*, *le Roi s'amuse*, *Ruy Blas*, *les Misérables* eux-mêmes, — ne respirent tant d'optimisme ! Quant à décider, après cela, si « l'optimisme de Corneille et de Hugo » est ou non « supérieur au pessimisme de Balzac », j'entends bien que c'est une question de morale, mais on ne résout pas un problème d'esthétique par une question de morale ; on s'y dérobe ! et il ne suffit pas à la condamnation de la vérité dans le roman que la vérité soit déplaisante, ou même insupportable à voir.

Je prie le lecteur de vouloir bien y faire attention : nous ne confondons point ici, comme Balzac

eût voulu qu'on le fît, la science avec l'art ; et nous ne revendiquons point pour le second tous les droits qu'on passe à la première. L'art est une chose, la science en est une autre, et ni leur objet à tous deux, ni leur méthode, par conséquent, n'est la même. Ils ne relèvent point non plus de la même juridiction. Nous admettons encore que, si l'on ne saurait imposer de limite aux investigations et à la curiosité de la science, on puisse au contraire poser des bornes à l'art, et qu'on l'oblige en quelque sorte au respect de certaines conventions. Et nous ajoutons que ce n'est point une pure convention, — quoi que Balzac en ait pu dire, et Taine depuis lui, — si nous refusons ou si nous disputons au romancier le droit d'affecter, en présence de l'homme, la hautaine indifférence du naturaliste en présence de l'animal. Nous disons seulement que tout cela n'est pas la question. La seule question est de savoir si, comme l'histoire, le roman a ou n'a pas en principe le droit de représenter la vie dans sa totalité. S'il ne l'a pas, c'est bien ! la cause est entendue ; et il ne reste plus qu'à dire quel sera l'objet du roman, si ce sera « de nous rendre les beaux espoirs et les illusions fécondes », ou de faire briller à nos yeux la virtuosité du romancier ! Mais, s'il a le droit de « représenter la vie dans sa totalité », ses libertés devront alors être les mêmes que celles de l'histoire, à laquelle je ne vois pas que l'on ait jamais reproché de nous dire

toute la vérité sur les choses et les hommes du passé. Je dis que c'est ce droit, rien de plus, mais rien de moins, que Balzac a revendiqué ; et il l'a conquis pour toujours au roman. Non seulement le roman a le droit de « représenter », comme l'histoire, « la vie dans sa totalité », mais ce droit, depuis Balzac, est proprement sa raison d'être, et on ne pourrait le lui disputer sans ramener le genre à la médiocrité de sa forme classique.

Si nous acceptons cette définition du roman, le romancier n'aura plus guère que deux manières d'être « immoral », ou même qu'une seule, comme l'historien, et ce sera de se tromper, volontairement ou involontairement, sur l'importance relative des faits dans la vie d'ensemble de l'humanité. Le modèle, à cet égard, d'un historien parfaitement immoral, c'est le vieux Michelet, avec sa manie de ne voir que des « affaires de femmes » dans l'histoire, où, sans doute, il y en a beaucoup, et souvent de très fâcheuses, mais qui ne sont pas pourtant toute l'histoire, et auxquelles on ne saurait uniquement réduire même l'histoire du règne de Louis XV ou de celui de la grande Catherine. Mais précisément, nous l'avons dit, c'est ce que Balzac n'a eu garde de faire, et ce qu'il convient d'admirer dans sa *Comédie*, ou pour mieux dire, dans le plan de sa *Comédie humaine*, c'est l'effort qu'il a fait pour essayer de proportionner le nombre et l'importance de ses études à

l'importance réelle des choses. S'il s'est trompé sur le nombre ou sur la vraie nature des ressorts qui font mouvoir les hommes ; s'il n'a pas fait la place assez large aux passions de l'amour ; et s'il l'a faite au contraire trop grande à la haine, à l'avarice, à l'ambition, c'est un autre problème ! Mais il a fait effort pour ne pas se tromper ; la question a cessé d'être une question de morale ; et, sans doute, après cela, ce n'est pas sa faute, mais celle de la société de son temps, si, dans la peinture qu'il nous en a laissée, la représentation du vice y est, si je puis ainsi dire, plus copieuse que celle de la vertu.

A-t-il d'ailleurs passé la mesure dans cette représentation du vice ? Et, — ce qui serait encore une manière d'être « immoral », — a-t-il insisté, dans ses romans, avec une complaisance de mauvais goût, sur de certains détails qu'il est convenu qu'on ne doit qu'indiquer ? C'est ce que Taine semble dire quelque part : « La vie animale surabondait en lui, nous dit-il. On l'a trop vu dans ses romans. Il y hasarde maint détail d'histoire secrète, non pas avec le sang-froid d'un physiologiste, mais avec les yeux allumés d'un gourmet et d'un gourmand qui, par une porte entre-bâillée, savoure des yeux quelque lippée franche et friande. » [*Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, 3e édition, 1880, p. 61.] C'est beaucoup dire, et ces détails « d'histoire secrète », où « s'allument les yeux »

de Balzac, on voudrait, afin d'en pouvoir juger, que Taine, sans les reproduire, en eût du moins indiqué le lieu. S'il y en a quelques-uns dans *les Contes drolatiques,* j'en connais de « cyniques » dans *la Comédie humaine,* mais bien peu que l'on puisse qualifier de « libertins » ; et tout est dans cette nuance. De telle sorte que « l'immoralité » de Balzac, à vrai dire, n'est qu'une forme de sa « grossièreté » ou de sa « vulgarité ». Puissent les Balzaciens ne pas trop se récrier sur ces mots, et comprendre qu'il se pourrait que ce fussent encore là deux des conditions sans lesquelles on ne saurait pleinement et complètement « représenter » la vie !

*
* *

Évidemment, il est facile de n'être ni « grossier », ni « vulgaire », quand on ne met en scène, au théâtre ou dans le roman, que des personnes « très distinguées », qui n'échangent entre elles, dans des mobiliers très somptueux ou dans des paysages très aristocratiques, que des propos très galants ou très nobles. On n'y réussit pas toujours ! Et même il est arrivé à Balzac d'y échouer, précisément quand il lui eût surtout importé d'y réussir, et qu'il n'y a d'ailleurs épargné ni les subtilités de son analyse, ni les efforts ou plutôt

les contorsions de son style. Je ne dis pas cela pour ses « gens du monde », ses grands seigneurs et ses « duchesses ». Sainte-Beuve, — qui était du même temps et du même monde, — nous en a garanti la ressemblance. « Qui, mieux que lui, a peint les vieux et les belles de l'Empire ? *Qui surtout a plus délicieusement touché les duchesses et les vicomtesses de la fin de la Restauration ?...* » Je préfère le témoignage de Sainte-Beuve, qui a connu, sur leur déclin, quelques-unes de ces « vicomtesses » ou de ces « duchesses », madame de Beauséant ou madame de Langeais, à l'opinion de quelques honnêtes universitaires, ou de quelques sévères magistrats, qui n'ont point retrouvé dans ces dames leur idéal d'élégance, de distinction, et d'aristocratie. Mais c'est d'une manière générale que Balzac est « grossier », comme il est « vulgaire », sans presque s'en apercevoir, et tout simplement parce qu'il y a des choses qui lui échappent, ce qui est, en tout art, la vraie manière, et j'oserais dire la bonne, d'être vulgaire et d'être grossier. On ne fait pas du Jordaëns quand on a le tempérament de Van Dyck, encore qu'on soit tous les deux Flamands, et tous les deux de l'école de Rubens. Pareillement, on ne crée ni Gaudissart ni Bixiou sans en avoir soi-même quelques traits ! Mais ne serait-ce pas dommage que nous n'eussions ni Bixiou, ni Gaudissart ; et, si ce sont bien des types de leur temps, voudrions-nous que Balzac les eût écartés

de son œuvre, comme n'étant pas des personnes assez distinguées ?

Ici encore, et si l'on accepte le roman comme une « représentation » de la vie, dont le premier mérite est dans sa fidélité, c'est la même question qui revient : « Balzac a-t-il passé la mesure ? et la vie, qui tout à l'heure ne nous est pas apparue plus immorale dans son œuvre qu'elle ne l'est en réalité, nous y apparaît-elle plus « grossière » ou plus « vulgaire » que nature ? » Je réponds encore que je ne le crois point.

Je fais la part de son tempérament, qui n'a rien eu d'aristocratique, en dépit de ses doctrines, et dont on a vu que ni madame de Berny, ni la comtesse Hanska n'avaient pu réussir à modifier un peu profondément la vulgarité native. Mais la véritable explication, que ne donnent point la plupart des critiques, c'est que « la représentation de la vie », étant l'objet du roman, le « modèle », entre l'auteur de *Gil Blas* et celui de *la Cousine Bette*, a changé. Ou, en d'autres termes encore, l'évolution dont Balzac a été le grand ouvrier dans l'histoire du roman moderne, n'est elle-même que l'expression d'une évolution qui s'accomplissait en même temps dans les mœurs ; et c'est justement ce qui fait l'incomparable originalité du roman de Balzac. Tandis qu'autour de lui ses rivaux de popularité, quand ils ne sont pas, comme Dumas ou comme Eugène Suë, de simples amuseurs, ou,

moins encore que cela, des exploiteurs de leur talent, n'imitent de la vie de leur temps que ce qu'on en avait pour ainsi dire imité de tout temps, — et, par exemple, ce qui nous permet aujourd'hui de comparer *Manon Lescaut* avec *la Dame aux Camélias*, — c'est à ce que son temps lui offre de caractères nouveaux, de singularités « non encore vues » que Balzac s'attache ; et précisément c'est ce que des lecteurs nourris dans les classiques éprouvent infiniment de peine à lui pardonner. Ce qui leur déplaît, dans sa manière de concevoir et de représenter la vie, c'est ce qui les choque dans son style, et ils le trouvent, si je puis ainsi dire, scandaleusement « moderne ». Mais les mêmes considérations le justifient toujours, et s'il est « ressemblant », ce n'est pas à lui seul, ni principalement, que nous devrons reprocher sa « grossièreté » ni sa « vulgarité ».

Que l'on dise donc que, depuis cent cinquante ou deux cents ans, de profonds changements se sont opérés dans la structure intime des sociétés modernes ; que le moindre de ces changements n'est peut-être pas celui qui a renversé les rapports des conditions et la hiérarchie des classes sociales ; et que la morale même, toujours immuable en son principe, mais diverse en ses applications, n'a pas pu ne pas subir le contre-coup de ces changements, on peut le dire, il faut le dire, et on aura raison de le dire ! Ce sont ces change-

ments que le roman de Balzac a en quelque sorte enregistrés. Le roman de Balzac est « vulgaire » dans la mesure où la vie s'est elle-même « vulgarisée » depuis deux siècles, en se soumettant à des exigences nouvelles ; et il est « grossier » dans la mesure où, si nous ne sommes pas, un à un, et individuellement, plus « grossiers » que nos pères, on ne saurait nier cependant que la civilisation moderne ait développé, en général, « la grossièreté ».

Est-ce là ce que l'on a quelquefois voulu dire en parlant du caractère « démocratique » de l'œuvre de Balzac ? A quoi je sais bien que l'on a répondu que l'art était toujours « aristocratique » ; mais ce n'est là qu'une équivoque, à moins que ce ne soit une sottise. Il est possible qu'un artiste soit toujours en quelque manière un « aristocrate », et possible aussi que l'existence d'une « aristocratie » soit nécessaire au développement de l'art, — ce n'est pas l'exemple d'Athènes ou celui de Florence qui prouveraient le contraire ! — mais il n'en est pas moins vrai qu'une œuvre d'art peut être marquée d'un caractère plus ou moins « démocratique » ; et c'est le cas des trognes enluminées de Jordaëns par rapport aux bergers enrubannés de Watteau. C'est aussi le cas des romans de Balzac. Je ne parle pas des traits sous lesquels y est représentée l'aristocratie, et qui en sont comme une perpétuelle satire, d'autant plus âpre qu'elle

est souvent inconsciente. Voyez, dans *la vieille Fille,* le personnage du chevalier de Valois, ou, dans *Illusions perdues,* le tableau de la « haute société » d'Angoulême, sous la Restauration. Voyez aussi tous les Chaulieu dans les *Mémoires de deux jeunes Mariées.* Mais les romans de Balzac sont « démocratiques », par la rencontre et le mélange qu'on y voit de toutes les conditions sociales, y compris celles qu'avant Balzac on ne mettait en scène que pour en faire un objet de risée. Ils sont « démocratiques », par et pour les moyens qu'on y emploie de parvenir, et qui n'ont rien ou presque rien de commun avec ceux dont on use, par exemple, dans les *Mémoires* de Saint-Simon. Ils sont « démocratiques », par la nature des sentiments qu'y éprouvent les personnages, et aux meilleurs desquels il est rare qu'un peu de cette envie ne se mêle point qui, bien plus encore que la « vertu », quoi qu'en ait dit Montesquieu, est le principe des démocraties. Ils sont « démocratiques », par la défiance qu'on y témoigne de l' « individualisme », qui est, au contraire, lui, le principe des aristocraties. Ils sont « démocratiques », par les qualités comme par les défauts d'un style, dans le torrent duquel roulent indistinctement des termes empruntés de l'argot de tous les métiers, des métaphores tirées de l'exercice de toutes les professions, des calembours et des plaisanteries ramassés dans tous les milieux. Ils sont encore « démocra-

tiques », par l'air même qu'on y respire, par les promesses de fortune et de succès qu'ils font miroiter aux yeux de la jeunesse, par la manière dont toutes les satisfactions y sont offertes en proie à l'instinct égalitaire, aucune ambition n'y étant interdite à personne, ni contrainte par aucun préjugé. Et ils sont « démocratiques » enfin, par la fidélité avec laquelle ils rendent la puissance de ce mouvement social dont la prodigieuse accélération, en dépit de toutes les oppositions et de tous les obstacles, sera sans doute pour l'avenir le phénomène essentiel et caractéristique du XIXe siècle. Et c'est pourquoi, quand on les appelle « démocratiques », il se peut que le mot déplaise à quelques dilettantes ; qu'il ait besoin d'être expliqué, comme nous essayons de le faire ici même ; qu'il eût étonné et, si l'on le veut, indigné Balzac ; mais on sait ce que l'on veut dire ; on le sait parfaitement ; et on le dit aussi clairement qu'on le puisse dire d'un seul mot.

Concluons donc, sur « la morale » des romans de Balzac, qu'ils ne sont à proprement parler, ni « moraux » ni « immoraux », mais ce qu'ils sont et ce qu'ils devaient être, en tant que « représentation » de la vie de son temps. Ils sont « immoraux » comme l'histoire et comme la vie, ce qui revient à dire qu'ils sont donc aussi « moraux » comme elles, puisque sans doute, à un moment donné de leur évolution, elles ne peuvent être autres qu'elles ne

sont. Et il est assurément permis de penser que les « leçons » qu'elles donnent, — si toutefois c'est leur affaire de donner des leçons ; et j'en doute, pour ma part, — ne sont pas les meilleures leçons, ni même de vraies leçons, je veux dire que l'on doive suivre ! Mais je ne vois pas qu'on en puisse faire aucun reproche à celui qui, comme Balzac, s'est borné à les enregistrer ; ou du moins, encore une fois, ce n'est pas sa « moralité » que l'on incrimine, en ce cas, c'est la conception qu'il s'est formée de son art, et ce que l'on conteste c'est la valeur ou la « légitimité » de cette conception. Nous avons essayé de montrer qu'on ne le pouvait guère qu'au nom d'un idéal d'art aboli désormais. Il nous reste maintenant à faire voir que la légitimité de cette conception se prouve d'une autre manière, par la rapidité, l'étendue et l'universalité de l'empire qu'elle a exercée sur les contemporains et les successeurs de Balzac.

CHAPITRE VIII

L'INFLUENCE DE BALZAC

« Si rapide et si grand qu'ait été le succès de M. de Balzac en France, écrivait Sainte-Beuve en 1850, il fut peut-être plus grand encore et plus incontesté en Europe. Les détails qu'on pourrait donner à cet égard sembleraient fabuleux et ne seraient que vrais... Il y a plus de deux siècles déjà, en 1624, Honoré d'Urfé, l'auteur du fameux roman de l'*Astrée*, qui vivait en Piémont, reçut une lettre très sérieuse qui lui était adressée par vingt-neuf princes ou princesses, et dix-neuf grands seigneurs d'Allemagne ; lesdits personnages l'informaient qu'ils avaient pris les noms des héros et héroïnes de l'*Astrée*, et s'étaient constitués en *Académie des vrais amants*... Ce qui est arrivé là à d'Urfé s'est renouvelé à la lettre pour M. de Balzac. Il y a eu un moment où, à Venise, par exemple, la société qui s'y trouvait réunie imagina de prendre les noms de ses principaux personnages et de jouer leur jeu. On ne vit pendant toute une saison que Rastignacs, duchesses de

Langeais, duchesses de Maufrigneuses, et on assure que plus d'un acteur et d'une actrice de cette comédie de société tint à pousser son rôle jusqu'au bout...

« Ce que je dis de Venise se reproduit à des degrés divers en différents lieux. En Hongrie, en Pologne, en Russie, les romans de M. de Balzac faisaient loi... Par exemple, ces ameublements riches et bizarres, où il entassait à son gré les chefs-d'œuvre de vingt pays et de vingt époques, devenaient une réalité après coup ; on copiait avec exactitude ce qui nous semblait à nous un rêve d'artiste millionnaire ; on se meublait *à la Balzac.* »

Parmi tant d'autres témoignages que l'on aurait pu citer de l'influence de Balzac sur ses contemporains, non seulement en France, mais à l'étranger, j'ai choisi celui-ci comme étant l'un des plus caractéristiques, et en même temps l'un des plus précis. Il est aussi l'un des moins suspects, Sainte-Beuve n'ayant jamais pardonné à Balzac, ni d'avoir prétendu refaire *Volupté* en écrivant *le Lys dans la Vallée ;* ni d'avoir osé toucher à Port-Royal ; ni enfin et surtout d'avoir essayé dans le roman ce qu'il tentait à sa manière, lui, Sainte-Beuve, dans la critique et dans l'histoire littéraire.

Le renouvellement de la critique par les méthodes ou les procédés de Sainte-Beuve est, en effet, dans l'histoire du « genre », une révolution du même ordre que celle que Balzac a opérée dans le roman.

Avec des différences qu'à peine est-il besoin d'indiquer, parce qu'elles sautent, pour ainsi dire, aux yeux, — et au contraire, ce sont les analogies qui échappent, — il y a plus de rapports, et des rapports plus étroits qu'on ne croirait entre *Port-Royal* et *la Comédie humaine ;* et ce sont, dans notre littérature française du XIXe siècle, deux monuments de la même nature d'originalité. Sainte-Beuve est plus « lettré », Balzac est plus « contemporain » ; le critique est à chaque instant inquiété, tiraillé, retenu, paralysé par des scrupules dont le romancier n'a cure ; les deux esprits ne sont pas de la même famille ; mais ils ont des curiosités analogues : de physiologiste et de médecin. S'il existe un style « aussi brisé par places et plus amolli que celui d'un mime antique », il se peut que ce soit celui de Balzac, mais c'est aussi celui de Sainte-Beuve. Et, tous les deux enfin, ce qu'ils ont poursuivi par des moyens dont ce style, chargé de métaphores, n'est lui-même qu'une conséquence, c'est la « représentation » ou la « reproduction de la vie. »

Là est le secret de leur influence ; et, en ce qui regarde plus particulièrement Balzac, peut-être est-ce pour cela que son influence s'est exercée sur la vie avant de s'exercer sur la littérature. « Le romancier commence, — disait encore Sainte-Beuve, témoin attentif et intéressé de la transformation, — il touche le vif, il l'exagère un peu ;

la société se pique d'honneur et exécute ; et c'est ainsi que ce qui avait pu paraître d'abord exagéré finit par n'être plus que vraisemblable. » *La Comédie humaine* a transformé les mœurs avant de renouveler le théâtre, le roman, et l'histoire. Comment cela ? le subtil critique vient de nous le dire ; et en quoi ? c'est ce que nous venons d'essayer d'indiquer en considérant la portée sociale de l'œuvre. Une transformation préalable des mœurs a seule rendu possible le renouvellement du théâtre, du roman, et de l'histoire sous l'influence de Balzac.

*
* *

Le renouvellement du théâtre, une critique un peu complaisante l'a daté pendant longtemps de 1852 ou de *la Dame aux Camélias ;* et Alexandre Dumas fils ne disait pas le contraire ! Mais, en réalité, *la Dame aux Camélias,* adaptation du thème classique de « la courtisane amoureuse » aux exigences du boulevard, n'a rien renouvelé du tout, ne contenant elle-même rien de neuf, et n'étant, à vrai dire, que du romantisme « bien parisien ». Les pièces qui ont vraiment renouvelé le théâtre, aux environs de 1855 ou de 1856, sont des pièces comme *les Faux Bonshommes,* de Théodore Barrière ; *le Demi-Monde,* d'Alexandre Dumas

fils ; *les Lionnes pauvres*, d'Émile Augier, ou encore son *Mariage d'Olympe ;* et l'influence de Balzac y est manifeste.

Ceci est d'autant plus remarquable que Balzac lui-même, nous l'avons dit, n'a jamais pu réussir au théâtre. Rechercher une à une les raisons de cette malchance de Balzac au théâtre, c'est ce qui ne serait sans doute pas bien utile ! Mais, comme on ne peut refuser à quelques-uns des romans de Balzac la qualité d'être « dramatiques », c'est une preuve de plus que le « dramatique » et le « théâtral » sont deux choses ; et c'en est une aussi de l'erreur que l'on commet quand on persiste à rapporter aux mêmes principes l'esthétique du drame et celle du roman. On pourrait aisément faire un roman, dans le goût de Balzac, avec *les Lionnes pauvres* ou avec *le Demi-Monde ;* mais on ne ferait ni un drame avec *le Cabinet des Antiques*, — ou ce serait de tous les drames le plus vulgaire, — ni sans doute une comédie avec *la vieille Fille* ou *César Birotteau*.

Par où donc et de quelle manière l'influence de Balzac s'est-elle fait sentir au théâtre ? C'est tout simplement en imposant au théâtre des Augier, des Barrière et des Dumas une imitation désormais plus exacte et plus consciencieuse de la vie. Pour l'intrigue proprement dite, ils ont continué de s'inspirer des exemples du vieux Dumas, et surtout d'Eugène Scribe, — que *la*

Dame aux Camélias n'avait nullement dépossédés de la domination qu'ils exerçaient l'un et l'autre, en ce temps-là, sur la scène, — mais ces nouveaux-venus ont essayé de mettre en jeu des intérêts moins conventionnels que ceux qui s'agitaient dans *une Chaîne* ou dans *la Camaraderie,* dans *Mademoiselle de Belle-Isle* ou dans *les Demoiselles de Saint-Cyr ;* ils se sont efforcés de peindre, ou de montrer en action, des caractères moins artificiels, qui fussent vraiment des caractères, et non plus, et seulement, des « emplois de théâtre ».

Là, en effet, était surtout le vice du théâtre contemporain de Balzac. Vaudeville ou comédie, drame, — et je pourrais dire, livret d'opéra-comique ou de grand opéra, *l'Ambassadrice* ou *le Prophète,* — quelle que soit la donnée d'un scénario de Scribe ou du vieux Dumas, on y retrouvait toujours les mêmes « pères nobles » et les mêmes « jeunes premiers », les mêmes « ingénues » et les mêmes « coquettes ». La peinture des mœurs ne consistait qu'à les habiller, selon l'occasion, en « amiraux » ou en « magistrats », en « grandes dames » ou en « femmes du monde », en préfets ou en banquiers, et, pour les caractères, il semblait qu'on s'en remît aux acteurs de leur donner quelque consistance en leur prêtant leur personnalité. Ce qui se ramène à dire que le théâtre était devenu un art *sui generis,* ou plutôt un jeu, qui avait ses règles à lui, comme le trictrac ou les échecs, dont

les « pions », toujours les mêmes, ne différaient d'une partie à une autre que par leur position ; un art, où le triomphe était d'accumuler les difficultés pour avoir l'honneur d'en sortir ; et un art, qui, moyennant cela, pouvait non pas tout à fait se passer, mais se contenter d'un *minimum* d'observation, d'intérêt humain, et de style. Je n'appelle pas un « intérêt humain », de savoir si Raoul, qui est quelconque, épousera Valentine, ou si Emmanuel, qui n'est personne, dénouera « les chaînes de fleurs » qui l'attachent à Valérie. Êtes-vous encore curieux de savoir comment la marquise de Prie a réussi à soustraire mademoiselle de Belle-Isle aux entreprises de Richelieu ?

C'est l'influence de Balzac qui a ruiné cette conception de l'art dramatique. D'autres intentions, par la suite, ont pu se mêler, chez les nouveaux dramaturges, à cette intention d'imiter la vie de plus près : Théodore Barrière s'est cru l'étoffe d'un satirique, et Alexandre Dumas fils la vocation d'un réformateur ! Mais cette idée, que le théâtre doit aussi, lui, « représenter la vie », n'en est pas moins dès lors entrée dans les esprits ; et, avec cette idée, c'est l'influence de Balzac que l'on retrouve, jusque de nos jours, dans *la Parisienne* et dans *les Corbeaux*, plus agissante que jamais, et comme dépouillée, chez Henri Becque, de tout ce qui la masquait encore chez les Dumas fils et les Émile Augier.

Si maintenant on demande comment l'influence de Balzac s'est fait sentir d'abord au théâtre, quand on croirait qu'elle eût dû s'exercer avant tout dans le roman, j'en donnerai cette raison que, si les contemporains de Balzac ne l'ont assurément pas « méconnu », cependant ils n'ont pas « reconnu » tout de suite, combien ses romans différaient de ceux de George Sand, d'Alexandre Dumas, d'Eugène Suë ou de Prosper Mérimée. Il n'eût pas fallu pousser beaucoup Sainte-Beuve, pour lui faire déclarer que *Carmen* ou *la Vénus d'Ille* étaient fort au-dessus du *Cabinet des Antiques*, ou des *Mémoires de deux jeunes Mariées ;* et, si déjà, vers 1850, on ne voyait guère dans Alexandre Dumas qu'un faiseur, la réputation d'Eugène Suë contrebalançait celle de Balzac. Je ne parle pas de George Sand, dont il était convenu que le style, « de première trempe et de première qualité », la classait au tout premier rang. Aussi, tandis qu'on avait vu tout d'abord, — et il ne fallait pas pour cela de très bons yeux, très exercés ni très pénétrants, — combien il y avait plus de « réalité » dans le roman de Balzac que dans le théâtre de Scribe, on avait vu moins clairement ce qu'il y a de différence entre *les Parents pauvres* et, par exemple, *les Mémoires du Diable* ou *les Mystères de Paris*. On l'avait d'autant moins vu que ni Soulié, ni Eugène Suë ne sont en vérité des romanciers méprisables, et

que, *les Parents pauvres* ayant paru en feuilletons, comme les romans de Suë et de Soulié, on en avait conclu, très superficiellement, qu'ils relevaient comme eux, du genre du « roman feuilleton », — lequel, à cette époque, n'était pas tout à fait déclassé. Je ne nierai pas que Balzac ait lui-même favorisé la confusion, en mêlant, pour les abonnés de *la Presse* ou du *Constitutionnel,* plus d'éléments de « mélodrame » qu'il n'était nécessaire, au récit du *Cousin Pons* et de *la Cousine Bette.* C'est un personnage, non pas même de Suë, mais de Dumas, que le baron Montès de Montejanos, dans ce dernier roman ; et a-t-on remarqué que, pour en dénouer l'intrigue, Balzac n'avait pas eu besoin de moins de sept cadavres ?

*
* *

C'est pourquoi, tandis que le théâtre se libérait assez promptement de l'influence de Scribe et de Dumas, pour se soumettre à celle de Balzac, on ne peut pas absolument dire que le roman y résistât, mais il en subissait d'autres, et plus particulièrement, entre 1850 et 1860, celle de George Sand. Les romans de Jules Sandeau, *Mademoiselle de la Seiglière* ou *Sacs et Parchemins,* — qui sont d'ailleurs un peu antérieurs à cette date, — et les premiers romans d'Octave Feuillet,

tels que *le Roman d'un jeune homme pauvre* ou *Bellah*, suffisent à en porter témoignage. Non pas que, dans *Bellah* même, et dans *Sacs et Parchemins*, d'où la collaboration d'Augier devait tirer *le Gendre de M. Poirier*, on ne puisse reconnaître à plus d'un trait l'influence de Balzac ! Mais ni les tendances de Sandeau, ni surtout celles de Feuillet n'allaient à l'imitation de la réalité. Romanesques l'un et l'autre, ils étaient idéalistes à la manière de George Sand. La « représentation de la vie » se subordonnait pour eux à des considérations d'un autre ordre. Et, pour ne rien dire de plus de ce stérile Sandeau, — dont *la Maison de Penarvan*, en 1857, allait être presque la dernière œuvre, — c'était bien dans la direction d'*Indiana*, de *Valentine*, de *Mauprat* que le talent de Feuillet allait continuer de se développer, avec l'*Histoire de Sibylle* et *Monsieur de Camors ;* et son rôle allait être d'attaquer ou de contredire, avec plus ou moins de discrétion d'abord, puis ensuite avec une entière franchise, et en s'emparant des moyens eux-mêmes de George Sand, les thèses ou les idées de George Sand.

Un brave homme, — un illettré, — qui devait réaliser ce miracle de faire, sans aucun talent, une carrière littéraire de plus de quarante ans, l'auteur des *Bourgeois de Molinchart* et des *Souffrances du professeur Deltheil*, était alors presque le seul qui s'efforçât de suivre les traces de Balzac.

Et, il l'admirait sincèrement ! Mais, — il y a de ces prédestinations, — ce Champfleury, qui devait finir par une *Histoire de la Caricature*, n'avait guère entrevu de *la Comédie humaine* que le côté caricatural, et je pense qu'à ses yeux, tout Balzac, le vrai Balzac, ou le meilleur Balzac, devait être dans ses *Petits Bourgeois*, ou dans sa *Vieille Fille*. Nous nous sommes expliqué sur la plaisanterie de Balzac : un exemple de plus n'en sera pourtant pas inutile, pour éclaircir ici le cas de Champfleury. Dans *la vieille Fille*, quand mademoiselle Cormon, en accordant sa main à Du Bousquier, a déçu sans retour les espérances du chevalier de Valois, le chevalier, qui avait été jusqu'alors l'homme « le plus soigné » d'Alençon, se néglige. « Le linge du chevalier devint roux et ses cheveux furent irrégulièrement peignés. Quelques dents d'ivoire désertèrent sans que les observateurs du cœur humain pussent découvrir à quel corps elles avaient appartenu, si elles étaient de la légion étrangère, ou indigènes, végétales ou animales, si l'âge les arrachait au chevalier, ou si elles étaient oubliées au fond du tiroir de toilette... » Imaginez trois cents pages de ce genre d'esprit : ce sont *les Bourgeois de Molinchart*, où l'on ne sait, en vérité, ce que l'on doit le plus admirer, de la « qualité » de ces plaisanteries, ou de l'air de supériorité sur ses personnages que se donne en les en accablant ce parfait nigaud de Champfleury. C'est ce qu'il

appela son « réalisme » ; et on conçoit aisément que la prédication ni l'exemple n'en aient entraîné personne. Mais il fit du tort, beaucoup de tort à Balzac. *Les Bourgeois de Molinchart* et la critique de Champfleury ont un moment accrédité cette idée que le « réalisme » n'était qu'un moyen de caricature ; et que, si la grande supériorité de Balzac était quelque part, elle était effectivement là, dans sa *Vieille Fille*, dans son *Gaudissart*, dans son *Pierre Grassou*, dans ses *Employés*, dans ses *Petits bourgeois*, et généralement et d'un mot, dans sa « satire », mais non pas dans sa « peinture » des mœurs de son temps.

C'est sur ces entrefaites qu'éclatait en 1858, le succès, le scandale, et le procès de *Madame Bovary* ; et, sans doute, rien ne serait aujourd'hui plus naturel, ou plus tentant, que de dater de là l'influence de Balzac sur le roman contemporain. Mais ce serait encore une erreur ! Il est bien vrai qu'un critique aujourd'hui trop oublié, J.-J. Weiss, n'hésita pas d'abord à ranger le roman de Flaubert au nombre des chefs-d'œuvre de ce qu'il appelait nettement « la littérature brutale », et il en rapprochait, — ce qui n'était pas mal voir, — *les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, avec *les Faux Bonshommes*, de Théodore Barrière, ainsi que *la Question d'argent*, du jeune Alexandre Dumas. Mais nous possédons, pour cette période, une *Correspondance* très étendue de Flaubert,

— avec Louise Colet, — et une *Correspondance* presque uniquement littéraire, où, tout en l'admirant de confiance, nous ne voyons pas qu'il fréquentât beaucoup Balzac ; et aussi bien son « réalisme » ou son « naturalisme » procédait-il d'une tout autre origine. Flaubert, à cette époque, était surtout un « romantique », et, quelques années plus tard, c'est ce que devait encore prouver *Salammbô*.

Faut-il ajouter que l'on ne comprit pas d'abord toute la signification de *Madame Bovary ?* Mais, ce qu'il y a de certain, c'est que l'on n'y vit point du tout une continuation ou une reprise du roman de Balzac, et, en effet, s'il y a dans la littérature contemporaine une œuvre originale, conçue directement et en dehors de toute imitation précise, c'est *Madame Bovary*. Le « naturalisme » de Flaubert peut se définir par quelques traits analogues à ceux dont nous nous sommes servi pour caractériser celui de Balzac ; mais il ne s'en inspirait point ; et aussi, ne fit-on généralement honneur ou grief à Flaubert que d'être l'auteur de son œuvre, mais non pas de l'avoir imitée ou empruntée de personne. Le style, à lui tout seul, eût suffi pour s'y opposer ; et, aussi bien, à lui tout seul, il suffisait pour déclarer que l'auteur de *Madame Bovary* ne s'était nullement proposé de « représenter la vie ». — qu'il exécrait, c'est son mot, autant que Balzac l'avait aimée, — mais de faire servir la vie à la réalisation

d'une doctrine ou d'un idéal d'art. Je ferai même observer en passant que c'est l'une des raisons pour lesquelles il déplaisait souverainement à Flaubert d'être toujours appelé l'auteur de *Madame Bovary*. C'est qu'au lieu d'un roman de la vie réelle, il eût voulu que l'on n'y vît qu'une œuvre d'art, et une œuvre d'art de la même nature que *la Tentation de saint Antoine* ou que *Salammbô*, puisqu'elle n'était qu'une application des mêmes procédés d'art à la description des mœurs de province.

Nos romanciers le croiront-ils? C'est à la critique, dont il a si fort médit, — parce qu'aussi bien en son vivant il avait percé sans elle, ou n'en avait guère éprouvé que la malveillance, — et c'est à Taine en particulier que Balzac est redevable d'une part de sa gloire. Serait-elle sans cela la même, et, tôt ou tard, son influence eût-elle été aussi considérable? Je ne saurais prouver le contraire! Mais, en fait, c'est à l'*Essai sur Balzac*, de Taine, que l'auteur de *la Comédie humaine* doit, historiquement, d'avoir été tiré tout à fait de pair; mis de « plusieurs coudées » — il aimait cette expression — au-dessus des romanciers ses contemporains; et enfin proclamé, « avec Shakespeare et Saint-Simon, le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine. »

Quand le célèbre *Essai* de Taine, aussi vigoureux que brillant, n'eût fait que donner le signal

de l'adoption de Balzac par la critique universitaire, c'eût été déjà quelque chose. En France, depuis une centaine d'années, l'adoption d'un écrivain par la critique universitaire est, ordinairement, sa consécration ; et, en tout cas, c'est elle qui le met en passe de devenir « classique ». Mais, de plus, on apprenait dans l'*Essai* de Taine, — et sous la plume d'un ancien normalien, c'était une leçon presque révolutionnaire, — que « le bon style », car il ne disait pas : le style, mais le bon style, « est l'art de se faire écouter et de se faire entendre » ; que « cet art varie quand l'auditoire varie » ; et qu'il y a donc « un nombre infini de bons styles : il y en a autant que de siècles, de nations, et de grands esprits ». Suivait alors une citation, « la description d'une journée et d'un bouquet », que Taine empruntait au *Lys dans la Vallée*, — mais en omettant de dire que Balzac n'a pas beaucoup de pages de cette beauté ni de cet éclat, — et il terminait sur ce point, en disant : « La poésie orientale n'a rien de plus éblouissant, ni de plus magnifique ; c'est un luxe et un enivrement ; on nage dans un ciel de parfums et de lumières, et toutes les voluptés des jours d'été entrent dans les sens et dans le cœur, tressaillantes et bourdonnantes comme un essaim de papillons diaprés. *Évidemment cet homme, quoi qu'on ait dit et quoi qu'il ait fait, savait sa langue ; même, il la savait aussi bien que personne, seulement il*

l'employait à sa façon. » On n'a jamais fait de plus bel éloge du « style de Balzac » ; et nous-même, faut-il l'avouer, après un demi-siècle écoulé, nous n'y voudrions pas souscrire sans faire quelques réserves. Ce n'est pas encore ici le lieu de les exprimer, et nous nous bornons à constater que, sur cette question du style, où la critique universitaire a toujours affecté de se montrer difficile, et même quelque peu chicanière, — ce qui ne serait pas un mal si sa grammaire ou sa syntaxe étaient celles de Molière et de Saint-Simon, plutôt que de Condillac et de Marmontel, — la justification de Balzac était complète.

Elle ne l'était pas moins sur un second point, c'est à savoir l'assimilation de « l'histoire sociale » à « l'histoire naturelle » ; et même, à cet égard, on peut se demander si le critique, non content de se faire le défenseur du romancier, ne s'en était pas déjà fait le disciple. « Aux yeux du naturaliste, l'homme n'est point une raison indépendante, supérieure, saine par elle-même, capable d'atteindre par un seul effort la vérité et la vertu, mais une simple force, du même ordre que les autres, recevant des circonstances son degré et sa direction. » Stendhal ou Mérimée l'eussent-t-ils peut-être admis ? Mais c'est incontestablement ce que n'eussent concédé ni George Sand, ni les romanciers que nous avons vus s'inspirer d'elle. Et, aussi bien, l'expression de ces idées, — qu'on trouvait alors

plus que hardies, presque immorales, — appuyée, précisée, exagérée peut-être, quelques années plus tard, dans l'*Histoire de la Littérature anglaise*, devait-elle faire quelque peu scandale, même — ou surtout — parmi les philosophes. Mais, en attendant, elles opposaient vigoureusement la conception balzacienne du roman à toutes les autres ; elles faisaient de l'auteur de *la Comédie humaine* parmi les romantiques, un « observateur » parmi des visionnaires ; et, selon le vœu de son ambition la plus chère, elles transportaient à son œuvre de « poète », les mots dont il eût usé pour louer celle d'un Geoffroy Saint-Hilaire ou celle d'un Cuvier.

Car le critique montrait encore que, si la « triste méthode anatomique » du romancier ne laisse pas d'avoir quelques inconvénients, elle n'a pas du moins paralysé ses « facultés d'invention » ; et si quelqu'un a mérité le nom de « créateur », c'est cet « observateur ». Pour le prouver, Taine analysait quelques-uns des « grands personnages » de Balzac, de ceux qu'il ne craignait pas de comparer aux « monomanes » ou aux « monstres » de Shakespeare : Philippe Bridau, de *la Rabouilleuse* ; le bonhomme Grandet, d'*Eugénie Grandet* ; le baron Hulot, de *la Cousine Bette*. Il osait dire à ce propos que « la grandeur est toujours belle, même dans le malheur et dans le crime », de quoi nous avons dit, à notre tour, qu'Eschyle et Shake-

speare, que Corneille et Racine eussent assurément convenu. Et il concluait en ces termes : « Balzac échauffe et allume lentement sa fournaise ; on souffre de ses efforts ; on travaille péniblement avec lui dans ses noirs ateliers fumeux, où il prépare, à force de science, les fanaux multipliés qu'il va planter par millions et dont les lumières entrecroisées et concentrées vont éclairer la campagne. A la fin tous s'embrasent, le spectateur regarde, et il voit moins vite, moins aisément, moins splendidement avec Balzac qu'avec Shakespeare, mais les mêmes choses, aussi loin et aussi avant. » Sous la plume du critique, c'était ici le suprême éloge, et c'était un éloge comme personne encore n'en avait fait un de Balzac. La réputation et l'influence du romancier n'allaient plus cesser désormais de grandir, et de s'accroître de tout ce que le critique lui-même gagnerait d'autorité.

Ce que l'on peut remarquer en effet, c'est qu'à dater de ce moment, la conception balzacienne du roman commence à triompher des autres, ou plutôt les absorbe, en quelque manière, et les ramène à soi. Ne parlons point d'Eugène Suë, qui vient de mourir, ni du vieux Dumas, qui ne semble occupé qu'à chercher de quelle manière il achèvera de se disqualifier. Ne disons rien d'Hugo, ni de ses *Misérables*, qui paraissent en 1862, et où l'on reconnaît aisément des traces de l'influence de Balzac ; mais on y en reconnaît

aussi de l'influence d'Eugène Suë ; et puis, Hugo, comme Balzac, « veut » si je puis ainsi dire, et doit être mis à part. Mais on ne saurait douter de l'influence de Balzac sur la dernière manière de George Sand, celle dont le chef-d'œuvre est *le Marquis de Villemer ;* on retrouve Balzac dans le plus célèbre des romans de Feuillet, je veux dire *Monsieur de Camors,* où l'on pourrait montrer que l'auteur s'est directement inspiré du *Lys dans la Vallée ;* on le retrouve dans les romans des frères de Goncourt : *Renée Mauperin, Madame Gervaisais, Germinie Lacerteux ;* Flaubert lui-même y vient dans son *Éducation sentimentale ;* et surtout on retrouve Balzac dans l'œuvre des jeunes romanciers qui, bientôt, sous l'impulsion du plus abondant et du plus bruyant d'entre eux, Émile Zola, vont s'unir pour former l'école qu'on appellera « naturaliste ». On ne saurait omettre de rappeler à ce propos que l'auteur des *Rougon-Macquart* avait appris, pour ainsi dire, à lire, dans l'*Histoire de la Littérature anglaise.*

Sans doute, — et, dans une histoire générale du roman français au XIXe siècle, il ne faudrait pas l'oublier, — d'autres influences se sont comme ajoutées à celle de Balzac, et notamment celle de Dickens, dont au surplus la popularité ne date en France que de l'éloge que Taine en a fait, comme de Balzac, et peut-être en en parlant comme d'un Balzac anglais, plutôt que comme du vrai Dickens.

Les Anglais ne laissèrent pas d'en manifester quelque surprise. L'influence de Dickens est surtout sensible et visible dans les romans d'Alphonse Daudet : *le Petit Chose, Fromont jeune et Risler aîné, le Nabab, Numa Roumestan.* Flaubert aussi, à ce moment, a eu sa part d'action, et, nous l'avons indiqué, on la reconnaît dans une direction d'art et de recherche du style qui n'était pas tout à fait la direction de Balzac. Le style, qui n'était qu'un « moyen » pour Balzac, était une « fin » pour Flaubert, et de là, dans la conception du roman, des différences qu'on pourrait montrer allant jusqu'à la contradiction. Notons encore, si l'on le veut, l'influence de Stendhal, mais en notant aussi qu'elle n'a pas été très profonde, et qu'elle n'a finalement abouti qu'à une glorification démesurée de l'auteur de *la Chartreuse de Parme,* — ce chef-d'œuvre d'ennui prétentieux, — plutôt qu'à aucune modification du roman. On louait Stendhal, et on continuait d'imiter Balzac. Mais toutes ces influences, « collatérales », pour ainsi parler, ne semblent avoir vraiment agi que dans la mesure où elles s'ajoutaient à celle de Balzac ; et on peut dire que, depuis une quarantaine d'années, la forme du roman de Balzac domine sur nos romanciers comme la forme de la comédie de Molière, pendant cent cinquante ans, s'est imposée à nos auteurs dramatiques.

Dirai-je là-dessus qu'on ne les a ni l'un ni l'autre

égalés ? Si la preuve historique en est faite aujourd'hui pour Molière, elle ne l'est pas pour Balzac, et, quoique nous vivions plus vite aujourd'hui qu'autrefois, il faut nous en féliciter, s'il est donc encore possible que le roman de l'avenir nous donne des *Eugénie Grandet* et des *César Birotteau*, des *Rabouilleuse* et des *Cousine Bette*. Aussi bien, dans cette étude, ne traitons-nous pas de « questions actuelles », et avons-nous eu soin de ne pas faire intervenir les romanciers vivants. Mais, ce que nous ne saurions nous dispenser de faire observer c'est que, d'une manière générale, tout en subissant l'influence de Balzac, l'école naturaliste a dénaturé, rétréci singulièrement, et mutilé sa conception du roman. C'est ainsi que, comme Champfleury dans ses *Bourgeois de Molinchart*, elle a fait de la peinture ou de la représentation de la vie une satire ou une caricature des mœurs ; et, en même temps que c'était s'écarter de la conception de Balzac, c'était mentir, en quelque sorte, au nom même de « naturalisme ». Un vrai naturaliste imite, et ne se moque point. C'est encore ainsi que, sans ignorer tout à fait la province, l'école naturaliste ne s'est pas fait, comme l'auteur des *Souffrances de l'Inventeur* et de *la Muse du Département*, une obligation, pour ainsi dire, « professionnelle » de la connaître, et elle a généralement semblé ne s'intéresser qu'aux scènes de la vie parisienne. Quelques récits d'un

caractère d'ailleurs un peu spécial, tels que ceux de Ferdinand Fabre — je ne nomme toujours que des morts — n'infirment pas la vérité de cette observation. Et c'est encore ainsi qu'en mêlant à ses observations de perpétuelles intentions de polémique, comme dans *les Rougon-Macquart*, — voyez notamment *l'Œuvre*, et encore *Pot-Bouille*, où, si j'ai bonne mémoire, c'est en faisant lire aux cuisinières, du Lamartine et du George Sand, qu'on les séduit, — l'école naturaliste a manqué au premier des principes qu'elle proclamait; et qui était l'impartialité de l'observation. En écrivant *le Lys dans la Vallée*, Balzac avait pu se proposer de « refaire » *Volupté* : il n'y a presque pas un des romans de Zola qui ne soit écrit *contre* ceux de Feuillet et de George Sand. Il s'en faut encore, et de beaucoup, que ses meilleurs romans, *l'Assommoir* ou *Germinal*, toujours épisodiques ou anecdotiques, aient la valeur ou la signification sociale de ceux du maître.

Mais le principe n'en est pas moins désormais acquis, et il y a tout lieu de croire que, quelque modification qu'il subisse ultérieurement dans sa forme, l'objet propre du roman n'en sera pas moins désormais « la représentation de la vie commune ».

On a tâché de montrer dans cette étude l'importance de cette formule très simple, et aussi qu'elle impliquait, dans sa simplicité, je dirais volontiers dans sa naïveté, une conception du

roman très différente de celle qui avait régné jusqu'à Balzac. On écrira sans doute encore des romans « personnels » et on écrira des romans d'aventures ; on écrira des romans à thèse, dans le genre de l'*Histoire de Sibylle* et de *Mademoiselle La Quintinie ;* on écrira des romans satiriques, mais non pas, espérons-le, dans le goût de *Bouvard et Pécuchet. Multæ sunt mansiones in domo...* Pas plus dans l'avenir que dans le passé les romanciers ne logeront tous au même étage. L'une des lois les plus certaines de l'histoire littéraire n'est-elle pas d'ailleurs qu'en quelque genre, et à quelque moment de la durée qu'un chef-d'œuvre se soit produit, il se suscite toujours à lui-même des imitateurs ? C'est une démonstration de l'axiome que « rien ne se perd ni ne se crée ». Mais la représentation de la vie, de la vie commune, de la vie ambiante ; de la vie « non choisie », si je puis ainsi dire, ni circonscrite par aucun préjugé d'école ; de la vie encadrée dans son décor réel, observée, étudiée, rendue dans ce qu'on en pourrait appeler les infiniment petits, comme dans les grandes crises qui la bouleversent quelquefois ; de la vie toujours la même, et cependant toujours modifiée par le seul et unique effet de son propre développement, tel sera, selon toute apparence, et pour longtemps encore, l'objet propre et particulier du roman. C'est Balzac qui l'a déterminé, dans la mesure où Molière l'avait fait pour la comédie ; et sans doute

c'est pour l'avoir déterminé dans ce sens qu'à la longue, son action se trouve n'avoir pas été moins grande sur les historiens qu'au théâtre ou dans le roman.

*

* *

« En lisant les sèches et rebutantes nomenclatures de faits appelées *histoires*, qui ne s'est aperçu que les écrivains ont oublié, dans tous les temps, de nous donner l'histoire des mœurs ? » Cette phrase est de Balzac lui-même, dans l'*Avant-Propos* de sa *Comédie humaine ;* et elle nous explique l'influence qu'il a exercée sur la transformation de l'histoire. On a fait honneur de cette transformation au progrès naturel de la science et de l'érudition, à l'exemple de quelques grands historiens, à une connaissance du passé plus précise et plus étendue, aux idées plus justes que l'on s'est formées de ce qu'il y a d'essentiel dans la vie de l'humanité, et qui n'est pas, dit-on, de savoir en quelle année naquit Louis XIV, ni comment et par qui fut gagnée la victoire de Denain. Mais, comment et pourquoi des curiosités nouvelles se sont éveillées dans les esprits, c'est ce que toutes ces raisons, qui ne sont point des raisons ou des causes, mais plutôt elles-mêmes des effets, ne nous expliquent pas ; et c'est encore ici que nous

retrouvons l'influence de Balzac. Le roman de Balzac a rendu à l'histoire ce qu'il avait lui-même reçu du roman historique. Walter Scott avait enseigné à Balzac le prix et la signification de tous ces minces détails que l'on avait regardés jusqu'à lui comme vulgaires, et indignes de l'attention du romancier. Balzac a enseigné à la nouvelle école historique que, de même qu'on ne pouvait « représenter la vie », dans le présent, qu'avec l'aide et par le moyen de ce genre de détails, ainsi ne pouvait-on, sans recourir à eux, « la ressusciter dans le passé » ; — ce qui sans doute est l'objet de l'histoire.

C'est ce que l'on voit bien dans l'œuvre historique des frères de Goncourt, si supérieure, et cependant tout à fait analogue, à leur œuvre de romanciers. Dans leur histoire de *la Société française pendant la Révolution* et *Sous le Directoire*, — comme dans les monographies qu'ils ont consacrées à *Madame de Pompadour*, et à *la Saint-Huberti*, à *Madame du Barry* et à *Sophie Arnould*, — ils ont appliqué les mêmes procédés qu'à la composition de leur *Renée Mauperin* ou de leur *Germinie Lacerteux ;* et ces procédés leur venaient en droite ligne du roman de Balzac.

Sur un sujet, ou sur un personnage et une époque donnés, réunir et assembler tout ce qu'il y a de détails épars et en général peu connus, dans les *Mémoires*, dans les *Correspondances*, dans les

libelles, dans les rapports de police, voire dans la collection des « affiches » et des journaux du temps ; — rapprocher tous ces documents, les confronter, les rectifier au moyen les uns des autres, les concilier quand ils se contredisent, les cataloguer, les classer et les interpréter ; — joindre à ces témoignages, qui sont ceux de l'écriture, ceux de l'iconographie et qu'on ne rencontre pas seulement dans les Musées, mais chez le marchand de bric à brac, sous la forme de faïence peinte ou de manche de parapluie ; — reconstituer le décor autour des personnages, et les reconnaître ou les deviner dans le choix de leur mobilier, dans la couleur des tentures et dans le profil des commodes ventrues, dans les sujets des trumeaux, dans les motifs des pendules, et au besoin dans la composition de leur garde-robe ; — c'est, nous l'avons vu, ce que Balzac avait fait, ou s'était piqué de faire, avant les frères de Goncourt ; — reportez-vous, dans ses *Paysans*, à la biographie qu'il y donne de mademoiselle Laguerre ; — et, sans examiner ce qu'ils y ont pu ajouter, c'est la méthode qu'ils n'ont eu d'abord qu'à transposer, pour écrire des histoires qui ressemblent à des romans ; et qu'on lirait d'ailleurs avec infiniment plus d'intérêt s'ils n'avaient comme effacé les grandes lignes de l'histoire, sous l'abondance des détails et l'excès de l'enchevêtrement.

La cause en est qu'ils n'avaient pas saisi le

principe de la méthode, et, à cet égard, leur erreur a été la même que celle de l' « école naturaliste » dans le roman. Eux aussi, ils ont pris ou traité comme une fin ce qui ne doit être pris et traité que comme un moyen. Car, on aura beau dire, et on aura beau protester, la « grande histoire » sera toujours la « grande histoire », — politique et militaire, diplomatique et législative, — telle que l'ont comprise les grands historiens, depuis Hérodote jusqu'à Michelet ; et on ne fera jamais que l'histoire économique, par exemple, celle du prix des denrées ou des vicissitudes de l'agriculture, ni même celle des mœurs, égale en intérêt le récit de la campagne de France ou celui des négociations du Congrès de Vienne. Il y en a bien des raisons ! Mais ce qui est d'autre part très vrai, c'est que, pour comprendre ces grands événements de l'histoire où se joue la destinée des peuples, on ne saurait évaluer avec trop de précision les « petites causes » dont ils sont généralement les grands effets ; et, ces petites causes, ce sont justement celles que le roman de Balzac s'est efforcé de mettre en lumière : le tempérament des acteurs ; les intérêts quotidiens menacés ou lésés ; les mouvements profonds de l'opinion ; les ambitions mesquines dissimulées sous de beaux noms ; les drames intérieurs « dont la garde qui veille aux barrières du Louvre Ne défend pas les rois » ; les rivalités, les jalousies, les haines, et généralement

tout ce qui fait que, pour être Louis XIV on n'en est pas moins homme, ni moins femme pour être l'impératrice Catherine ; — et il s'est même vu qu'on le fût davantage. L'introduction de cet élément de vie dans une conception de l'histoire qui avait mis jusqu'alors sa dignité dans sa froideur ; et l'obligation, nouvelle pour elle, d'approfondir les causes purement humaines et en quelque sorte journalières des événements, c'est ce que l'histoire doit encore à Balzac.

Je ne dis pas que les historiens le lui aient directement emprunté. Je pourrais le dire ! et, à l'appui de mon opinion, j'invoquerais l'exemple de Taine dans ses *Origines de la France contemporaine*. Il y en aurait d'autres, — si je nommais des vivants ; — et M. G. Lenôtre ou M. Frédéric Masson reconnaîtraient volontiers, j'en suis sûr, ce qu'ils doivent à Balzac.

Mais c'est indirectement qu'il a surtout agi, indirectement et diffusément, par une lente imprégnation des esprits, et sans que l'on s'en aperçût, en créant pour ainsi dire, dans l'esprit des lecteurs, de nouveaux besoins et de nouvelles exigences. « La personne de l'écrivain, son organisation tout entière s'engage et s'accuse elle-même jusque dans ses œuvres ; il ne les écrit pas seulement avec sa pure pensée, mais avec son sang et ses muscles. La physiologie et l'hygiène d'un écrivain sont devenus un des chapitres indispensables dans

l'analyse qu'on fait de son talent. » On reconnaîtra cette phrase de Sainte-Beuve ; mais on a peut-être oublié que c'est précisément à propos de Balzac qu'il l'a écrite ; et nous devons ajouter d'ailleurs que, pas plus dans son article que nous dans la présente étude, il ne s'est soucié de la « physiologie » ni de l' « hygiène » d'Honoré de Balzac. On pose ainsi des principes ; on ne les applique point ; et on les impose aux autres ! Mais combien l'observation n'est-elle pas plus vraie des acteurs de l'histoire. C'est d'un Mirabeau, d'un Danton, d'un Robespierre, d'un Napoléon qu'il faut dire « qu'ils n'ont pas agi avec leur pure pensée, mais avec leur sang et avec leurs muscles » ; et voilà vraiment ceux dont l'œuvre ne s'éclaire que par la connaissance de leur « physiologie » et de leur « hygiène ».

Voilà donc aussi ce que nous demandons désormais à l'histoire de nous dire ; et nous le lui demandons, parce que, depuis que nous avons tous, tant que nous sommes, lu et relu les romans de Balzac, nous savons quelle est, dans la formation du caractère d'un homme, et dans l'histoire de sa vie, l'importance de son « hygiène » et de sa « physiologie ». Ou, en d'autres termes encore, plus généraux, nous avons tous contracté, dans la fréquentation de *la Comédie humaine,* un tel besoin de précision et de minutie dans la représentation de la réalité, que rien ne nous apparaît

de réel et de vrai que sous les conditions imposées par Balzac au roman. Et c'est ce qui explique l'universalité de son influence, telle qu'on vient d'essayer de la décrire, si l'on pourrait ici la caractériser en disant, qu'en même temps qu'il donnait à l'art, pour objet unique, « la représentation de sa réalité », en même temps Balzac a créé, pour atteindre et remplir cet objet, « un mode de la représentation de la réalité ».

CHAPITRE IX

CONCLUSIONS

Il n'est pas vrai que la beauté parfaite soit « comme l'eau pure », laquelle, à ce que l'on prétend, « n'aurait pas de saveur particulière » ; et, il faut avouer qu'au contraire, dans l'histoire d'aucune littérature, le plus grand écrivain n'est celui qui a le moins de défauts. On ne s'étonnera donc pas qu'au début de ce dernier chapitre, où nous voudrions résumer l'œuvre de Balzac, — et lui faire à lui-même sa place, telle que nous croyons la voir, non seulement dans la littérature du XIXe siècle, mais dans l'histoire générale de la littérature française, — nous en signalions d'abord les imperfections, et que, sans vouloir lui en faire un reproche, mais en simple observateur, nous disions de cette œuvre qu'elle est singulièrement « inégale » et « disproportionnée ».

*

* *

Elle est « disproportionnée », si la représentation qu'elle nous offre de la vie est manifestement incomplète ; et, par exemple, si trois récits en tout sur une centaine d'ouvrages : *le Médecin de campagne, le Curé de village* et *les Paysans*, consacrés à la « vie de campagne », n'expriment certes pas l'importance relative, même à l'heure qu'il est, de nos populations rurales, dans la structure et dans le fonctionnement organique de notre société française. Ils sont tous les trois au nombre des plus beaux de Balzac, mais ils sont insuffisants ! On ne voit pas non plus, ou à peine, figurer l'artisan, dans *la Comédie humaine*, ni l'ouvrier de la grande industrie, qui n'était pas, à la vérité, très nombreux du temps de Balzac, entre 1830 et 1850, ni surtout caractérisé par des traits bien particuliers ; mais qui existait cependant ; et dont on aimerait que le génie de Balzac eût pressenti la prochaine importance, puisque George Sand, entre les mêmes années 1830 et 1850, l'a bien vue. C'est un aspect de la question sociale qui semble avoir échappé à Balzac. Je ne trouve encore que bien peu d' « avocats », et de « professeurs », dans les récits du grand romancier, quoique pourtant, si je ne me trompe, l'envahissement de la vie publique par le professeur — Guizot, Cousin, Villemain, Jouffroy, Saint-Marc-Girardin, Nisard, — et par l'avocat — Berryer, les Dupin, Garnier-Pagès, Marie, Bethmont, Ledru-Rollin, — soit l'un des

traits caractéristiques du gouvernement de Juillet. Mais, en revanche, les hommes d'affaires — notaires, avoués, banquiers, prêteurs sur gages ou à la petite semaine, usuriers et escompteurs — ne tiennent-ils pas un peu plus de place dans *la Comédie humaine* qu'ils n'en ont occupé dans la réalité de ce temps ? C'est donc, en ce cas, que Balzac, tout « impersonnel » qu'il soit, n'en aurait pas moins mis un peu trop de lui-même, et de l'histoire de sa vie, dans son œuvre ! On en peut citer un exemple dans son David Séchard, à cet endroit d'*Illusions perdues* où il nous explique longuement ce que c'est qu'un « compte de retour » en banque, ou du moins ce que c'était au temps de la Restauration ; et rien n'est d'ailleurs plus curieux que d'en faire la comparaison avec les « documents » publiés par MM. Hanotaux et Vicaire dans leur *Balzac Imprimeur*. Les filles et les criminels avérés sont encore bien nombreux dans cette « société » balzacienne !...

Toutes ces observations, et toutes celles du même genre que l'on y pourrait ajouter, n'auraient aucun intérêt, et on ne songerait seulement pas à les faire, s'il s'agissait d'un autre romancier que Balzac ! Elles en ont un capital dès qu'il s'agit de l'homme qui a voulu nous conter « le drame à trois ou quatre mille personnages que présente une société ». Tout artiste nous est, pour ainsi dire, comptable de la manière dont il a rempli

ses intentions, et même, du point de vue de la critique et de l'histoire littéraire toutes pures, c'est la seule chose dont il nous soit comptable. L'intention de Balzac a été d'être complet sur la société de son temps : nous avons donc le droit, et même nous sommes tenus de nous demander s'il l'a été ? Rappelons au surplus qu'il n'a pas ignoré lui-même les lacunes, ou du moins quelques-unes des lacunes de son œuvre ; et, en ce qui touche notamment le problème social de l'éducation, c'est ce que nous déclarent ces quatre titres, ou trois au moins de ces quatre titres que nous avons déjà relevés au programme de la *Comédie : les Enfants, un Pensionnat de demoiselles, Intérieur de collège*, et *Anatomie des corps enseignants*. Cette « anatomie » eût sans doute été pathologique.

Un autre défaut des quatre-vingt-dix-sept ouvrages, romans ou nouvelles, qui composent *la Comédie humaine*, c'en est la prodigieuse et choquante inégalité. La faute en est sans doute aux étranges ou furieux procédés de travail qui furent ceux de Balzac, et aux conditions plus qu'anormales d'improvisation, de hâte, et de fièvre dans lesquelles on a vu qu'il avait mis son œuvre au monde.

Voici, par exemple, *la Femme de Trente ans ;* c'est un récit d'environ deux cent cinquante pages, qui se compose aujourd'hui de six chapitres. Le premier de ces chapitres, intitulé *le*

Rendez-vous, avait paru dans *la Revue des Deux Mondes*, aux mois de septembre et octobre 1831, et le second ne s'y est ajouté, sous le titre de *Souffrances inconnues*, qu'en 1835, dans la troisième édition des *Scènes de la Vie privée*. Mais, auparavant, le troisième, intitulé *A trente ans*, avait paru dans *la Revue de Paris* au mois d'avril 1832 ; le quatrième : *le Doigt de Dieu*, dans *la Revue de Paris* également, au mois de mars 1831 ; le cinquième, intitulé : *les Deux rencontres*, en janvier de la même année ; et enfin, le sixième : *la Vieillesse d'une mère*, toujours dans *la Revue de Paris*, en 1832. Quelle espèce d'unité peut offrir un récit composé de la sorte, au hasard d'on ne sait quelles circonstances ? Et le miracle n'est-il pas qu'en de semblables conditions l'un des premiers souvenirs que le seul nom de Balzac évoque dans les mémoires, — à tort d'ailleurs, — ce soit celui de *la Femme de Trente ans* ?

Prenons maintenant *les Employés* : « Imprimé pour la première fois dans *la Presse*, du 1er au 14 juillet 1837, sous le titre de *la Femme supérieure*, ce roman, nous dit M. de Lovenjoul [*Histoire des Œuvres de Balzac*, 132, 133] parut pour la première fois en volume chez Werdet, 2 vol. in-8°, en octobre 1838 : il portait ce même titre, mais la version du journal était augmentée d'une conclusion inédite, et de la dédicace actuelle. » Il reparut en 1846, dans la première édition de *la Comédie*

humaine, et Balzac y intercala « quelques fragments de la *Physiologie de l'Employé* ». Mais il n'en put effacer les traces d'improvisation ; et tout en le regrettant, nous y gagnons que nulle part peut-être, — pas même dans *le Cousin Pons* ou dans *les Paysans*, — on ne voit mieux en quoi consiste « la préparation » d'un roman de Balzac : une série de biographies ou de monographies, qui sont la description des « variétés » d'une même « espèce sociale » ; des dialogues, où ces « variétés » essaient de se manifester conformément à leur nature ; et l'ébauche d'une intrigue où, sous la suggestion de leurs intérêts concordants ou contradictoires, les caractères achèvent de se « différencier ». On ne sera pas surpris, après cela, que *les Employés* soient un roman à peu près illisible, et il convient seulement d'ajouter que quelques écrivains n'ont pas le droit de s'en plaindre : ce sont tous ceux qui ont essayé de mettre l'administration en roman, et qui n'ont guère trouvé d'autres traits pour la peindre que ceux que Balzac avait esquissés.

De pareils procédés de composition expliquent les inégalités dont il est impossible de ne pas être frappé dans *la Comédie humaine*. Balzac a travaillé trop vite ; et on aura beau dire que « le temps ne fait rien à l'affaire » ! c'est un vers de comédie, qui n'est pas vrai, même d'un sonnet, et à plus forte raison d'un roman. Si Balzac a écrit — et

nous le savons par un témoignage non douteux — son *César Birotteau* en quinze jours, c'est qu'il le portait alors dans sa tête, nous l'avons dit, depuis quatre ou cinq ans. Et nous avons dit aussi qu'il y portait ensemble sa *Comédie humaine* tout entière, mais toutes les parties n'en étaient pas ensemble au même degré d'avancement, et les nécessités de la vie qu'il s'était faite l'ont obligé d'en détacher, et d'en « réaliser » plus d'un fragment avant que le temps en fût venu. C'est le cas de ses *Paysans.*

On ne saurait non plus se dissimuler qu'ayant conçu l'ambition de faire de son œuvre une représentation totale de la vie, Balzac eût été vraiment plus qu'un homme si son génie s'était trouvé constamment égal à cette ambition. Or, il y avait en lui, nous l'avons vu, un fonds de vulgarité qui devait constamment l'empêcher d'exprimer et de peindre certains sentiments dont il savait d'ailleurs tout le prix, et dont la délicatesse l'attirait. Je ne veux pas insister sur *la Physiologie du Mariage* et *les Petites misères de la Vie conjugale,* qui ne sont, après tout, que l'œuvre d'un assez mauvais plaisant, ou d'un fanfaron de cynisme en gaieté ; mais, *le Lys dans la Vallée* ou *les Mémoires de deux jeunes Mariées !* quelles étranges idées serions-nous réduits à nous faire de l'amour platonique, et de l'amour maternel, s'il nous en fallait voir l'idéale expression dans les aveux de

madame de Mortsauf ou dans les lettres de madame de Lestorade ? *La vieille Fille* est quelque chose de plus déplaisant encore ; et, réflexion faite, nous avons eu tort de reprocher plus haut à Balzac ce que l'exécution en a de caricatural, si c'est, en y songeant, ce qui sauve uniquement son sujet d'être odieux.

Il n'aimait pas qu'on l'attaquât sur ce point, qu'il sentait ou qu'il savait faible ; et, aux reproches de ce genre, il répondait par *Louis Lambert* et par *Séraphita.* Mais l'esprit de mysticisme n'est ni l'esprit de distinction, ni l'esprit de délicatesse, et, s'il est peut-être « aristocratique », ce n'est pas dans le sens ordinaire du mot. L'exception en tout est toujours « une » distinction, elle n'est pas « la » distinction ; et on peut être exceptionnel, ou unique en son genre, comme Balzac précisément, sans en être moins « vulgaire » ou plus « distingué ». Aussi ne sont-ce pas seulement les plaisanteries de Balzac qui sont lourdes, ce sont aussi ses madrigaux ; et c'est encore le galimatias qu'il nous donne, — dans ses *Mémoires de deux jeunes Mariées*, par exemple, — sous la plume de madame de Macumer, pour l'hymne de l'amour triomphant. Les parties sentimentales sont faibles, très faibles, dans *la Comédie humaine*, — comme elles le sont dans Molière, mais Molière n'était qu'un auteur comique ! — et, de toutes les passions humaines, celles que ce grand peintre

des passions a sans doute le moins bien « représentées », ce sont les passions de l'amour.

Mais qu'importe ? et quand on signalerait d'autres lacunes ou d'autres défauts encore dans *la Comédie humaine,* ce n'est point ainsi — par *doit* et *avoir* — que s'établit le bilan d'un grand écrivain. La postérité a tôt fait d'oublier les défaillances d'un Balzac pour ne se souvenir que de ses chefs-d'œuvre, et le « réaliser » lui-même en eux, — quand il en a laissé ! *Ars longa, vita brevis !* La vie est si courte et l'art si difficile qu'on ne demande même rien moins à un « bel ouvrage » que d'être un « ouvrage parfait » ; et ni les folies sanguinaires au milieu desquelles se déroule l'action du *Roi Lear,* qui n'est pas « une action », ni les préciosités écœurantes que Shakespeare a mises dans la bouche d'Hamlet, n'empêchent *Hamlet* et *le Roi Lear* d'être les chefs-d'œuvre qu'ils sont ! Pareillement, il suffit à la gloire de Balzac qu'il soit l'auteur d'*Eugénie Grandet,* de certaines parties du *Père Goriot,* de *la Recherche de l'Absolu,* de *César Birotteau,* de quelques pages du *Lys dans la Vallée,* d'*un Ménage de Garçon,* d'*Une ténébreuse Affaire,* d'*Ursule Mirouet,* de *la Muse du département,* du *Curé de village,* des *Souffrances de l'Inventeur,* du *Cousin Pons,* de *la Cousine Bette,* pour que ni la critique, ni sans doute le temps ne puissent mordre sur son œuvre. La voilà devant nous, telle que l'ont faite, et comme achevée, plus

de cinquante ans écoulés depuis la mort de Balzac ! La voilà, détachée de ses origines et des circonstances de sa production ; dégagée aussi des chicanes de la critique ; établie dans son rang par le jugement de deux générations ! La voilà, telle que l'on peut d'ailleurs l'aimer ou ne pas l'aimer, — ceci est affaire de goût, — mais telle que l'on n'en peut méconnaître la valeur ni celle de l'homme qui nous l'a léguée ! Il nous reste à tâcher de dire quelle fut la valeur vraie de cet homme, et la place qu'il occupe dans l'histoire de l'esprit français.

*

* *

L'écrivain n'est pas de « premier ordre », ni seulement de ceux dont on peut dire qu'ils ont reçu du ciel, en naissant, le don du « style » ; et à cet égard, nulle comparaison n'est possible entre lui et tel de ses contemporains : George Sand, par exemple, ou Victor Hugo. « En pensant bien, il parle souvent mal », a-t-on dit de Molière ! C'est ce qu'on pourrait dire également de Balzac ; et lui aussi, trop souvent, il n'a réussi à exprimer sa pensée qu'au moyen « d'une multitude de métaphores qui approchent du galimatias ». C'est que, comme Molière, nous venons de le voir, il écrit vite, mais, de plus que Molière, il se corrige ; il

refait jusqu'à douze ou quinze fois ses romans sur épreuves ; il ajoute, il retranche, il transpose, il superpose à la première expression de sa pensée ce qui lui semble en être une expression « plus écrite » ; il fait du « style » après coup, comme il fait de l'esprit, parce que, dans un roman, on demande de l'esprit et du style ; et, de même qu'en faisant de l'esprit nous avons dit qu'il négligeait souvent d'avoir du goût, c'est ainsi qu'en faisant du « style », il oublie parfois le sens propre des mots, souvent les règles de la grammaire, et les lois mêmes de la syntaxe française.

Est-ce à dire qu'il « ne sache pas écrire » ? On a vu comment Taine l'avait justifié de ce reproche, et, sans lui accorder que Balzac « ait su sa langue aussi bien que personne », ni que ses *Contes drolatiques* suffisent à en faire la preuve, l'auteur de *la Comédie humaine* est sans doute un autre « écrivain » que l'auteur des *Mystères de Paris*, par exemple, ou même — puisqu'en son temps, on a semblé prendre plaisir à le lui opposer, — que le sec et prétentieux auteur de *Carmen* et de *Colomba*. Comment donc se fait-il que, de nos jours mêmes, ce reproche d' « avoir mal écrit » revienne sous la plume, et surtout sur les lèvres de beaucoup de lecteurs, qui l'aiment cependant ; qui ne croient point avoir de « préjugés » sur la question du style ; et qui sans doute n'expriment ainsi que leur ennui d'avoir été gênés dans leur

lecture de Balzac, — d'*Eugénie Grandet*, de *César Birotteau*, du *Cousin Pons*, — par quelque chose, ils ne savent quoi, dont ils ne se rendent pas compte, et qu'ils imputent, comme on fait toujours en pareil cas, à l'imperfection de l'écrivain ?

L'une des raisons en est que Balzac lui-même, — non pas tout seul, mais d'accord avec une partie de l'opinion de son temps, — a contribué plus que personne à modifier profondément la notion même du style ; et cette modification n'est pas encore aujourd'hui tout à fait consacrée.

On s'entendait jadis sur les caractères d'un « ouvrage bien écrit », et quelque définition que l'on donnât du style, — car elle pouvait varier d'une époque ou d'une école à une autre, comme la définition de l'art, — elle était commune à la critique et aux auteurs. On écrivait donc bien, quand on écrivait *correctement*, c'est-à-dire conformément aux lois de la grammaire ; — *purement*, c'est-à-dire avec des mots dont la ville et la Cour avaient fixé le sens et la nuance ; — et *clairement*, c'est-à-dire en évitant les amphibologies et les équivoques, les fâcheuses rencontres, ou de sens ou de sons, si faciles à faire en français. A ces qualités si d'autres qualités s'ajoutaient de surcroît, elles étaient particulières ou personnelles à l'écrivain : à celui-ci, le don de penser par images, et, à celui-là, le don de communiquer à sa phrase le mouvement de sa pensée ; l'esprit à l'un, c'est-

à-dire une façon légèrement détournée de dire les choses, et le relief ou la couleur à l'autre, c'est-à-dire, en décrivant l'objet, le don de le faire voir. Mais la correction, la pureté, la clarté demeuraient toujours les qualités maîtresses ; et quiconque ne les possédait pas, « écrivait mal » ou « n'écrivait pas ». En ce sens, à ce titre, pour toutes ces raisons, il était entendu que Regnard et Le Sage écrivaient mieux que Molière ; l'auteur de *Zaïre* et d'*Alzire* écrivait mieux que l'auteur de *Polyeucte* et du *Cid ;* Condorcet écrivait mieux ou aussi bien que Pascal. Je ne parle pas de Saint-Simon, dont les *Mémoires* firent scandale, quand ils parurent, en 1824, — combien mutilés cependant ! — et que les classiques du temps les accueillirent comme quelques lecteurs de nos jours apprécient encore le style de Balzac.

Mais le romantisme, et surtout Balzac, ont changé tout cela ! La question qui domine toutes les autres est aujourd'hui de savoir ce que s'est proposé l'écrivain, et lorsque, comme Balzac, ce n'est pas « la réalisation de la beauté », mais « la représentation de la vie », nous nous sommes rendus compte que, dans ce cas particulier, nous ne saurions exiger de l'image les qualités qui ne sont pas du modèle. Ce que nous avons donc à nous demander d'abord, ce n'est pas si le style de Balzac est « correct » ou s'il est « pur », mais s'il est « vivant », ou plutôt s'il « fait vivre » ce

qu'il représente ; et le reste ne vient qu'à la suite. Veut-on là-dessus que George Sand « écrive mieux » que Balzac ? Nous le voulons donc aussi, et nous avons commencé par le dire ; mais, de tous les personnages qui traversent les romans de George Sand, en connaissez-vous un qui soit aussi « vivant » que les personnages de Balzac ? C'est toute la question ! Et la réponse est devenue facile. Si le style de Balzac anime et vivifie, je ne sais par quels moyens à lui, tout ce qu'il a voulu représenter, il a donc atteint son but, et Balzac, à vrai dire, ni « n'écrit mal », ni « n'écrit bien », mais il écrit « comme il a dû écrire » ; et, on ne saurait, sans contradiction, lui reprocher, je dis même des « irrégularités », qui peut-être sont la condition de la « vie » de son style.

Ce que l'on peut seulement dire, — du point de vue de l'histoire de la langue, — c'est que *la Comédie humaine*, tout en contribuant à modifier profondément l'idée qu'avant elle on se faisait du style, n'a point marqué ni ne marquera dans l'avenir une époque de l'évolution de la langue ; et c'est précisément en ceci, que, comme écrivain, Balzac n'est pas du « premier ordre ». Les écrivains du premier ordre sont ceux qui, sans troubler le cours d'une langue, ni le détourner de sa direction séculaire, le modifient ; et, d'un instrument consacré par la tradition, nous enseignent à tirer des accents nouveaux. Tel un Ronsard au XVI[e] siècle ;

un Pascal au XVIIe siècle ; et, au XIXe siècle, un Chateaubriand ou un Victor Hugo. Comment cela ? Par quels moyens ? C'est ce qu'il est quelquefois assez difficile de dire, mais surtout un peu long, et si nous le pouvions, ce n'est pas ici que nous le ferions. Mais ce qui est certain, c'est que leur passage fait trace profondément dans l'histoire d'une langue, et on n'écrit plus « après eux », comme on faisait avant qu'ils eussent paru. Balzac, évidemment, n'est pas de cette famille ! Il a pu traiter en quelque sorte la langue à sa manière, et modifier la notion du style en assignant, de fait, à l'art d'écrire un tout autre objet que lui-même : il n'a point agi, à proprement parler, sur l'art d'écrire, et sa manière, comme écrivain, n'a point fait école. Elle manquait pour cela de « puissance », ou du moins d'un certain degré de puissance, et surtout d' « originalité ». Ses plus belles pages, qui ne sont pas très nombreuses, ou plutôt qu'il n'est pas facile de détacher et d'isoler de leur contexte ou de leur cadre, sont belles, mais ne le sont point pour et par des qualités de style inimitables et uniques. On n'y voit point éclater ce don de l'invention verbale qui est si caractéristique du génie naturel du style. Et, pour achever enfin de bien marquer sa place dans l'histoire de la prose française, il suffira de dire, en terminant, que toutes ces qualités qui lui manquent, — et que nous ne lui reprochons pas de ne pas avoir

eues, — sont précisément les qualités d'un Victor Hugo.

Mais si l'écrivain n'est pas du premier ordre, nous avons peut-être le droit de dire, au terme de cette étude, qu'il en est autrement du romancier, et qu'aucune littérature de l'Europe moderne n'en a connu de plus grand. Les temps sont désormais passés où l'on croyait encore pouvoir lui comparer, comme Sainte-Beuve, l'auteur des *Trois Mousquetaires* ou celui des *Mystères de Paris* ; et, pour parler de nos contemporains, je ne pense pas que ni l'auteur de *Crime et Châtiment*, ni celui d'*Anna Karénine*, qui d'ailleurs lui doivent tant, l'aient surpassé. De quelque point de vue que l'on étudie les romans de Balzac ; et, comme nous venons de le faire, que l'on essaie de montrer ce qu'ils ont en eux que l'on ne trouve qu'en eux, ou, au contraire, et comme on le fait plus souvent, que l'on essaie de reconnaître dans *Eugénie Grandet* ou dans *César Birotteau*, dans *un Ménage de Garçon* ou dans *la Cousine Bette*, les qualités que l'on considère comme essentielles à tout roman, la valeur en est toujours la même, et on ne peut rien mettre au-dessus d'eux. Ajoutez que ce sont eux qui ont comme déterminé la formule dont le roman ne s'est plus écarté depuis eux qu'à son pire dommage ; et, pour bien sentir le prix de cet éloge, songez que, dans les mêmes années où Balzac donnait *Eugénie Grandet* et *le Médecin*

de campagne, les romanciers ses émules mettaient au monde, eux, des histoires comme *la Salamandre*, *les Deux Cadavres*, ou l'*Âne mort et la Femme guillotinée.*

Il n'y a pas de gloire plus haute, ni, je le dirai, plus durable pour un grand écrivain, que de s'être ainsi rendu comme inséparable à jamais de l'histoire d'un genre ! Mais, de plus, comme un Balzac et comme un Molière, quand il a fixé les « modèles » de ce genre, il peut sans doute être assuré de vivre dans la mémoire des hommes, et qu'aucun changement de la mode ou du goût ne prévaudra contre son œuvre.

C'est ce qui me fait croire que longtemps encore Balzac demeurera le maître du roman. On ne s'émancipera de l'influence de la *Comédie* que dans les directions indiquées ou prévues par Balzac, et quand peut-être, un jour, comme il est arrivé aux successeurs de Molière, on trouvera cette influence trop tyrannique ou trop lourde, on ne pourra la secouer qu'en retournant à l'observation et à « la représentation de la vie » ; — ce qui sera rendre encore hommage à Balzac. C'est pourquoi, dans l'ordre littéraire, je ne vois vraiment pas, au XIXe siècle, d'influence comparable ou supérieure à la sienne. Hugo lui-même, dont nous parlions tout à l'heure, partage l'empire du lyrisme avec Lamartine, avec Musset, avec Vigny, avec Leconte de Lisle. Aucun dramaturge, pas même le

vieux Dumas, continué par son fils, n'a pu se rendre maître du théâtre, ni seulement s'y faire la situation prépondérante d'un Voltaire au XVIII[e] siècle ! Mais Balzac règne dans le roman. Il y règne, non seulement en France, mais à l'étranger même ! Et on peut dire avec vérité que quand on se lassera de le lire, de le relire et de l'admirer, c'est que l'on commencera sans doute à se lasser du roman lui-même. Ces sortes de choses se sont vues, et les genres littéraires ne sont pas éternels ! Mais cela même ne portera pas atteinte à la gloire de Balzac ; et sa réputation, dans l'histoire littéraire, ne souffrira pas plus de la mort du roman, si le roman doit mourir ! que la gloire de Racine n'a souffert de la mort de la tragédie.

Faut-il aller plus loin ? et devons-nous faire une place à Balzac parmi les philosophes ou, comme on dit aujourd'hui, les « penseurs » de son temps ? Je le crois encore. Évidemment, Balzac n'est pas un philosophe de la manière que l'entendent ceux que Schopenhauer appelait « les professeurs de philosophie », — et c'était Fichte, Hegel et Schelling ! Il ne l'est pas non plus, en ce sens, et nous l'avons vu, que son absolutisme, son pessimisme, et son catholicisme ne composent pas ensemble un système lié, ni même très fortement raisonné. Mais, si l'œuvre d'un grand écrivain exprime nécessairement, qu'il l'ait d'ailleurs ou non voulu, une conception de la vie, comment douterions-nous que

l'auteur de *la Comédie humaine* ait une philosophie ; et comment, sans avoir essayé de la caractériser, le quitterions-nous ? La philosophie de Balzac, c'est sa conception de la vie, et sa conception de la vie, ce sont les deux ou trois idées les plus générales sur la vie qui se dégagent de son œuvre. Ajoutons qu'à nos yeux, le « pessimisme », ou son contraire « l'optimisme », auxquels on en revient toujours en pareil sujet, ne sont pas des idées générales sur la vie, mais plutôt un refus d'en avoir ou d'en exprimer.

L'idée la plus générale que Balzac ait exprimée sur la vie, c'est donc celle-ci, que la vie est un enchevêtrement de causes et d'effets liés entre eux par des « dépendances mutuelles » ou, si l'on le veut, et pour user du mot à la mode, par « une solidarité nécessaire ». Aux yeux de Balzac, l'existence d'un Rastignac ou d'un de Marsay, celle d'un Grandet ou d'un Bridau, celle d'un Crevel ou d'un Gobseck, ne sont pas des phénomènes isolés, ni spontanés, qui contiendraient en eux les causes de leur développement, mais ces existences sont liées, ou plutôt enchaînées à d'autres existences, et de telle sorte que les modifications qu'elles éprouvent, si légères soient-elles, ont des répercussions à l'infini, jusque dans les milieux où l'on ne connaît pas même de nom Gobseck et Crevel, Grandet et Bridau, Rastignac et de Marsay. Parce que le petit Chardon s'est avisé dans Angoulême

de faire des vers à la gloire de madame de Bargeton, née de Négrepelisse d'Espard, des conséquences en sont résultées dont l'amplitude s'est étendue jusqu'au monde des bagnes ; et parce qu'il fallait cent mille francs au baron Hulot pour meubler madame Marneffe, des centaines de pauvres diables de soldats sont morts en Algérie d'inanition et de désespoir. Il y a d'ailleurs toute une morale, et une très belle morale, à induire de cette liaison des effets et des causes ; et le premier article en est qu'aucun de nos actes n'étant indifférent, aucun d'eux n'est insignifiant, ni ne doit donc, par conséquent, nous échapper à la légère. Nous n'avons pas, hélas ! besoin, pour « tuer le mandarin », de le vouloir ; et il nous suffit de laisser le champ libre à notre égoïsme !

Mais cette solidarité ne se limite pas à la circonférence de la vie sociale, et elle enveloppe l'humanité tout entière, qui sans doute n'est pas située dans la nature, selon le mot célèbre, « comme un empire dans un empire ». De là, les analogies, sinon l'identité, de l' « histoire naturelle » avec l' « histoire sociale » ; et de là l'esthétique de Balzac ; mais de là aussi la différence qui distingue cette esthétique de toutes les autres, et, autant qu'une esthétique, en fait une conception ou une philosophie de la vie.

Je n'ai pas besoin de montrer l'importance et surtout la fécondité de cette idée. La critique de

Taine en est dérivée tout entière, autant ou plus que des logomachies de Hegel ; et le plus bel épanouissement littéraire que j'en connaisse, après *la Comédie humaine*, est l'œuvre du plus grand romancier peut-être de l'Angleterre au XIXe siècle, je veux dire l'auteur d'*Adam Bede*, du *Moulin sur la Floss* et de *Middlemarch*. Je n'ai pas non plus ici à la juger, quoique d'ailleurs je n'en fusse nullement embarrassé, et, qu'à la condition d'y pouvoir mettre une seule restriction, je la croie profondément vraie. S'il était prouvé que la solidarité sociale eût son fondement dans la nature, il n'en résulterait pas qu'elle y eût pour cela sa loi. Mais ce que je veux seulement constater, c'est que cette idée est l'âme ou le ressort intérieur de l'œuvre de Balzac. Elle en est aussi la lumière, et, — puisque nous avons dit, puisqu'il est convenu que Balzac n'est pas toujours clair, — c'est par le moyen de cette idée que l'on achèvera de comprendre dans ses nombreuses *Préfaces*, y compris l'*Avant-propos* de sa *Comédie humaine*, ce qu'il voulait dire quand il appuyait sur l'étroite solidarité des parties de son œuvre. « Toutes choses étant causantes et causées, aidantes et aidées, je tiens impossible de connaître les parties sans connaître le tout, ni le tout sans connaître les parties. » Lui, qui aimait les épigraphes, c'est vraiment celle-ci qu'il eût dû mettre à son œuvre.

Considérons encore la fortune que cette idée

devait faire et qu'effectivement, depuis cinquante ans, elle a faite. On ne parle aujourd'hui que de « solidarité », et peut-être, en en parlant, ne sait-on pas toujours très bien ce qu'on veut dire ; mais les idées n'ont pas besoin d'être claires pour agir, et on finit tout de même par s'entendre. S'il est donc vrai que personne en son temps n'ait fait plus que Balzac pour la répandre, et de la meilleure manière, en la suggérant et en la persuadant plutôt qu'en l'énonçant ou qu'en la démontrant ; si sa *Comédie humaine*, en un certain sens, n'est comme qui dirait que le recueil des preuves et la vivante illustration de cette idée ; si c'est elle, en retour, qui depuis cinquante ans nous a aidés à voir en Balzac un tout autre esprit et d'une tout autre portée que les romanciers qu'on lui comparait encore en 1850 ; et enfin, tandis que les systèmes des « philosophes » ses contemporains, — dont le plus illustre s'appelait, je crois, Adolphe Garnier, et dont le chef-d'œuvre est un *Traité des Facultés de l'âme*, — rentraient dans l'ombre, si ce sont, au rebours, les idées du romancier que le philosophe eût traité de « simple amuseur » qui se répandaient, qui faisaient des disciples, qui s'éprouvaient par la discussion, et qui devenaient finalement l'une des bases de la pensée contemporaine, il faut qu'on s'y résigne ! Balzac a droit au nom de « philosophe » ou de « penseur » ; — et, en vérité, je ne

pense pas que personne osât de nos jours lui en disputer le titre.

*

* *

Il nous apparaît donc, au terme de cette étude, comme l'un des écrivains qui en France, au XIX[e] siècle, auront exercé l'action la plus profonde, et, à la distance où nous sommes de lui et de ses contemporains, je n'en vois guère plus de quatre ou cinq dont on puisse dire que l'influence ait rivalisé avec la sienne. Il y a Sainte-Beuve, il y a Balzac, il y a Victor Hugo ; il y a Auguste Comte, dans un ordre d'idées moins différent qu'on ne le croirait d'abord de celui où s'est développé le génie de Balzac ; il y a aussi, il doit y avoir deux ou trois savants, — Geoffroy Saint-Hilaire ou Cuvier, Claude Bernard ou Pasteur ? — qu'il ne nous appartient pas de juger, et qu'aussi ne nommons-nous qu'avec un peu d'hésitation. Les hommes de science nous diront un jour lequel de ces quatre grands hommes, à moins que ce ne soit un cinquième, a opéré dans la conception que nous nous formons du monde la révolution la plus profonde et la plus étendue. J'hésiterais moins, si j'étais Anglais ; — et je nommerais Charles Darwin !

Mais, pour nos Français, je le répète, je n'en

vois pas dont l'influence ait été plus active que celle de Balzac, ni qui soit encore aujourd'hui plus « actuelle », ni qui doive, sans doute, en raison de son caractère d'universalité, s'exercer plus longtemps !

Je n'exprime point ici de préférences, et surtout je ne donne pas de rangs ! Je ne fais que des constatations. Chacun de nous garde aussi le droit de préférer, s'il lui plaît, le poète inspiré des *Méditations*, si naturel, — naturel jusqu'à la négligence, — au poète laborieux et déjà tourmenté des *Orientales* et des *Feuilles d'automne*. Combien encore dans les *Nuits* de Musset, la passion n'est-elle pas plus sincère que dans les poésies amoureuses d'Hugo ! Et combien la pensée du grand poète incomplet de *la Colère de Samson* et de *la Maison du Berger* n'est-elle pas plus haute, plus noble, et surtout moins banale, que celle du prodigieux ouvrier de *la Légende des Siècles* ? Il y a encore d'autres courants ou d'autres veines dont on ne trouve presque pas de trace dans l'œuvre gigantesque ou cyclopéenne d'Hugo. Le grand maître du romantisme n'a pas, si je puis ainsi dire, absorbé tous ses hérétiques ; et, en dehors de son influence, on en pourrait signaler non seulement qui n'ont pas cédé devant la sienne, mais encore qui l'ont contrariée. Cependant, il n'en demeure pas moins vrai qu'à distance, aucune influence littéraire, pendant

le cours entier du siècle qui vient de finir, n'aura égalé la sienne ; qu'on la retrouve partout, je veux dire chez ceux-là mêmes qui l'auront subie le plus involontairement ; et que, dans l'avenir, comme dans la réalité du passé, le « romantisme » ce sera Victor Hugo.

A l'autre pôle de la pensée contemporaine, — et de l'expression, — Auguste Comte sera le « positivisme », philosophe aussi profond que le grand poète serait superficiel, si la qualité de l'invention verbale n'avait souvent, chez Hugo, suppléé l'insuffisance de l'idée. Car les mots expriment des idées, encore que plusieurs de ceux qui les entrechoquent ne s'en rendent pas toujours très bien compte ; et on pense, rien qu'en « parlant », quand on parle comme Hugo, avec ce sentiment, qui fut le sien, de la profondeur des vocables, et ce don prodigieux d'en tirer des résonnances inconnues.

Et dirai-je maintenant qu' « entre » le romantisme et le positivisme, ou « au-dessus » d'eux, Sainte-Beuve et Balzac, frères ennemis réconciliés dans le « naturalisme », représenteront peut-être le meilleur de l'héritage intellectuel que nous aura légué le XIXe siècle ? C'est une manière nouvelle de concevoir l'homme et la vie, libérée de tout *a priori*, dégagée de toute métaphysique, ou plutôt c'est une méthode, une méthode complexe et subtile, comme les phénomènes eux-

mêmes qu'elle se propose d'étudier, une méthode concrète et positive, une méthode laborieuse et patiente, la méthode, en deux mots, dont le *Port-Royal* de l'un, la *Comédie humaine* de l'autre, sont deux monuments destinés à durer aussi longtemps que la langue française, ou plus longtemps peut-être ! et une méthode enfin dont il y a lieu de croire que les applications, de jour en jour plus étendues et plus exactes, plus nombreuses et plus pénétrantes, nous feront donc entrer de jour en jour plus avant, comme l'espérait bien Balzac, dans la connaissance de l'homme et des lois des sociétés.

FIN

APPENDICE BIBLIOGRAPHIQUE

L'OBJET du présent *Appendice* n'est pas de dispenser le lecteur de recourir au livre capital de M. le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul : *Histoire des Œuvres de Balzac ;* et nous dirions volontiers qu'au contraire, c'est nous, que ce livre eût pu dispenser de faire cet *Appendice*. Mais, comme le livre ne compte pas moins de 496 pages in-8°, dont la moitié en tout petit texte, nous avons cru qu'un court *Extrait* n'en serait pas inutile pour compléter cette *Étude*, et pour permettre surtout de la contrôler plus aisément.

Nous le diviserons en trois parties :

I. *Sources à consulter pour l'histoire de Balzac et de ses Œuvres ;*

II. *Bibliographie des principales éditions originales ou collectives des Œuvres de Balzac ;*

III. *Études critiques à consulter sur l'Œuvre de Balzac.*

I

SOURCES DE L'HISTOIRE DE BALZAC

1° Balzac lui-même, dans ses *Œuvres*, et, notamment, dans :

(*a*) *Louis Lambert*, pour ses souvenirs du collège de Vendôme ;

(*b*) *La Peau de chagrin*, pour les souvenirs de sa vie d'étudiant ;

(*c*) *Le Lys dans la Vallée*, pour les commencements de sa liaison avec madame de Berny ;

(*d*) *Un grand homme de province à Paris*, pour ses relations avec les libraires, les journaux et les confrères.

Si maintenant, c'est son « salon ponceau » qu'il a décrit dans *la Fille aux yeux d'or ;* ses collections, dans *le Cousin Pons ;* et, d'après le témoignage de Théophile Gautier, son portrait, aux environs de 1842, qu'il a tracé dans *Albert Savarus*, on peut le croire ! On peut croire également qu'il s'est souvenu de la rue Visconti, quand il a raconté, dans *les Souffrances de l'Inventeur*, les malheurs et les embarras financiers de David Séchard. Mais tous ces « documents »

— nous l'avons dit — ne doivent être consultés qu'avec précaution et employés qu'avec discrétion, le plus « autobiographique » d'entre eux — qui est *Louis Lambert* — n'ayant rien d'une confession, ni même d'une confidence ; et le souvenir y étant toujours dominé par la préoccupation d'adapter le fait aux exigences de l'œuvre, et le détail au plan d'ensemble de *la Comédie humaine.*

D'autres « documents » sont dignes de plus de confiance, et par exemple :

(*e*) Sa *Correspondance,* formant le tome XXIV de l'édition de ses *Œuvres complètes* [voyez ci-dessous] ;

(*f*) Les deux volumes de ses *Lettres à l'Étrangère* [t. I, Paris, 1899 ; et t. II, Paris, 1906].

Nous devons d'ailleurs faire observer que, l'édition de ces trois volumes de *Lettres* n'ayant rien de « critique », ils sont encore pleins d'obscurités, et nous avons dit, d'autre part, au cours même du présent volume, que Balzac, dans ses *Lettres à l'Étrangère,* ayant dû prendre une attitude qu'il n'a pas sans peine soutenue jusqu'au bout, on fera généralement bien de ne le croire que « sous bénéfice d'inventaire ».

2° *Balzac, sa Vie et ses Œuvres, d'après sa correspondance,* par madame Laure Surville, née Balzac, Paris, 1858, Librairie Nouvelle.

Cette *Notice biographique,* due à la sœur pré-

férée du romancier, est reproduite en tête de l'édition de sa *Correspondance,* au tome XXIV de ses *Œuvres complètes.*

3° *Histoire des Œuvres de Balzac,* par le vicomte de Spoelberch de Lovenjoul [Charles de Lovenjoul]. 3° édition, entièrement revue et corrigée à nouveau ; Paris, 1888, Calmann-Lévy.

C'est le livre, avons-nous dit, qui pourrait, à lui tout seul, tenir lieu de tous les autres, et que nous mettons à cette place, parce que, de la manière large à la fois et précise que M. de Lovenjoul a traité son sujet, cette *Histoire des Œuvres* n'éclaire pas moins la biographie de l'homme que la bibliographie de l'écrivain.

4° *Honoré de Balzac,* par M. Edmond Biré, Paris, 1897, Champion.

Détails intéressants et importants sur :

(*a*) *Balzac et l'Académie française ;*
(*b*) *Balzac et Napoléon ;*
(*c*) *Balzac royaliste ;*
(*d*) *Le théâtre de Balzac ;* et
(*e*) *La Comédie humaine au théâtre.*

5° *Œuvre de H. de Balzac,* étude littéraire et philosophique sur *la Comédie humaine,* par M. Marcel Barrière, Paris, 1890, Calmann-Lévy.

Analyse de l'œuvre, ou plus exactement des « Œuvres » de Balzac, conformément à l'ordre

où elles sont disposées dans l'édition définitive de *la Comédie humaine.*

6° *Repértoire de « la Comédie humaine » de H. de Balzac,* par MM. Anatole Cerfbeer et Jules Christophe, avec une *Introduction* de M. Paul Bourget. Paris, 1893, Calmann-Lévy ;

7° *La Jeunesse de Balzac. Balzac imprimeur,* 1823–1828, par MM. Gabriel Hanotaux et Georges Vicaire, avec trois estampes et deux portraits, Paris, 1903, Librairie des Amateurs [A. Ferroud].

II

BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DE BALZAC

A

ÉDITIONS ORIGINALES

1829.

Les Chouans.

1830.

La Maison du Chat-qui-pelote. — Le Bal de Sceaux. — La Vendetta. — Une double famille. — La Paix du ménage. — Gobseck. — Sarrasine.

1831.

La Peau de chagrin. — La Femme de Trente ans [chap. I, IV et V].

1832.

La Femme de Trente ans [chap. III et IV].— *La Bourse. — Madame Firmiani. — Étude de femme. — Le Ménage. — La Grenadière. — La Femme abandonnée. — Le Colonel Chabert. — Le Curé de Tours. — Louis Lambert.*

1833.

Ferragus. — *La Duchesse de Langeais.* — *Le Médecin de campagne.*

1834.

Eugénie Grandet. — *L'illustre Gaudissart.* — *La Fille aux yeux d'or.* — *La Recherche de l'Absolu.*

1835.

La Femme de Trente ans [chap. II]. — *Le Père Goriot.* — *Le Contrat de mariage.* — *Le Lys dans la Vallée.* — *Séraphita.*

1836.

La Messe de l'athée. — *L'Interdiction.* — *La vieille Fille.* — *Le Cabinet des Antiques.* — *Facino Cane.*

1837.

Illusions perdues [1re partie : *Les Deux Poètes*]. — *César Birotteau.* — *La Femme supérieure* [plus tard *les Employés*].

1838.

Le Cabinet des Antiques [2e partie]. — *La Maison Nucingen.* — *Splendeurs et Misères des Courtisanes* [1re partie].

1839.

Une Fille d'Ève. — *Béatrix* [1re et 2e parties]. — *Illusions perdues* [2e partie : *Un grand homme de Province à Paris.*] — *Les Secrets de la princesse de Cadignan.* — *Le Curé de village.*

1840.

Pierrette. — *Pierre Grassou.* — *Un Prince de la bohème.*

1841.

La Fausse Maîtresse. — *La Rabouilleuse* [plus tard *Un Ménage de Garçon*]. — *Ursule Mirouet.* — *Une ténébreuse Affaire.*

1842.

Mémoires de deux jeunes Mariées. — *Un Début dans la vie.* — *Albert Savarus.*

1843.

Honorine. — *La Muse du département.* — *Illusions perdues* [3e partie : *Les Souffrances de l'Inventeur*].— *Splendeurs et Misères des Courtisanes* [2e partie].

1844.

Modeste Mignon. — *Madame de la Chanterie* [plus tard : *L'Envers de l'histoire contemporaine*]. — *Les Paysans* [1e partie].

1845.

Un homme d'affaires.

1846.

Splendeurs et Misères des Courtisanes [3e partie]. — *La Cousine Bette.* — *Les Comédiens sans le savoir.*

1847.

La dernière Incarnation de Vautrin. — *Le Cousin Pons.* — *Le Député d'Arcis.*

. . . .

1854.

Les Petits Bourgeois.

Sur ce dernier titre et cette date, il convient de faire observer que trois des grands romans de Balzac : *Les Paysans*, *le Député d'Arcis* et *les Petits Bourgeois*, n'ont pas été terminés par lui.

B

ÉDITIONS COLLECTIVES DES ŒUVRES

1°

Scènes de la Vie privée, 2 vol. in-8°, 1830, Mame et Delaunay-Vallée.

2°

Romans et Contes philosophiques, 3 vol. in-8°, 1831, Gosselin.

3°

Scènes de la Vie privée, 4 vol. in-8°, 1832, Mame-Delaunay.

4°

Romans et Contes philosophiques, 4 vol. in-8°, 1833, Gosselin.

5°

Études de mœurs au XIXe siècle, 12 vol. in-8°, 1834-1835, Veuve Béchet et Werdet, comprenant : 1° *Scènes de la Vie privée*, t. I à IV, 1834-1835 ; — 2° *Scènes de la Vie de province*, t. V à VIII, 1834-1837 ; — 3° *Scènes de la Vie parisienne*, t. IX à XII, 1834-1835.

6°

La Comédie humaine, 1re édition, 16 vol. in-8°, 1842–1846. Furne, Dubochet et Hetzel.

7°

Œuvres de Balzac, 20 vol. in-8°, 1855, Veuve Houssiaux.

8°

Œuvres complètes de H. de Balzac, 24 vol. in-8°, 1869–1870, Calmann-Lévy, comprenant : 1° *La Comédie humaine*, t. I à XVII ; — 2° *Théâtre complet de Balzac*, t. XVIII ; — 3° *Les Contes drolatiques*, t. XIX ; 4° *Œuvres diverses inédites de Balzac*, ou plus exactement, *non encore réunies*, t. XX à XXIII.

5° *Correspondance*, t. XXIV.

Nous croyons devoir signaler, comme offrant le plus grand intérêt pour l'histoire de la formation du génie de Balzac, — et nous-même, dans un autre ouvrage, conçu sur un plan plus étendu, nous aurions essayé d'en tirer parti, — les *Études analytiques*, les *Esquisses parisiennes*, et les *Préfaces et notes relatives aux premières éditions* contenues dans les trois premiers volumes d'*Œuvres diverses* de cette édition.

III

ÉTUDES A CONSULTER SUR BALZAC

On en trouvera la liste complète, — jusqu'à 1888, — dans la 3e édition du livre de M. de Lovenjoul. Ici, nous nous bornons à rappeler celles qui ont paru « seulement depuis la mort de Balzac » ; et, parmi ces *Études* elles-mêmes, non pas toutes celles qui sont intéressantes, mais seulement celles qui sont en quelque sorte inséparables de la discussion de l'œuvre de Balzac :

1° Sainte-Beuve, *M. de Balzac*, 2 septembre 1850, *Causeries du Lundi*, t. II.

On pourra se reporter à un premier article de Sainte-Beuve sur *H. de Balzac*, dans *la Revue des Deux Mondes* du 15 septembre 1834, et à l'*Appendice* du premier volume de son *Port-Royal*, 6e édition, t. I, p. 548.

2° George Sand, *Honoré de Balzac*, imprimé pour la première fois dans un volume de madame Sand intitulé : *Autour de la table*, Paris, 1875, Calmann-Lévy, mais daté par M. de Lovenjoul de 1853, et peut-être antérieur à cette date.

On lit dans les *Lettres à l'Étrangère* [t. II, p. 32], sous la date du 15 avril 1842 : « Dans *la Revue Indépendante*, publiée par George Sand, il s'est glissé, à son insu, un affreux article qui m'a valu d'elle une lettre de quatre pages où elle s'excusait de son inattention. Je suis allé la voir pour lui expliquer combien les injustices servaient le talent, et, comme elle m'avait dit qu'elle voulait faire un grand travail sur moi, j'ai tâché de la dissuader en lui disant qu'elle se créerait des haines terribles. Elle a persisté, et alors je l'ai priée de faire la préface de *la Comédie humaine*, en lui laissant le temps de se décider. Je suis retourné chez elle, et, ses réflexions bien faites, elle accepte, et va écrire une appréciation complète de mes œuvres, de mon entreprise, de ma vie et de mon caractère, ce qui sera une réponse à toutes les lâchetés dont j'ai été le sujet. *Elle veut me venger...* » Cette manière d'entendre et de pratiquer la « réclame » n'est-elle pas admirable ?

George Sand donna-t-elle suite à son généreux dessein ? C'est ce qu'il serait difficile de dire, et si l'article fut rédigé avant la mort de Balzac. Mais les héritiers ou les éditeurs ne la tinrent pas quitte de sa promesse, et en 1853, quand on prépara chez Houssiaux la première édition des *Œuvres de Balzac* [1], ce fut à elle, dit-on,

[1] Voyez ci-dessus : *Éditions collectives*, n° 7.

que l'on demanda la préface, et cette préface ne serait autre, dit-on encore, que la notice que nous signalons. Il ne resterait plus, en ce cas, qu'une petite énigme à résoudre, qui serait de savoir pourquoi cette notice ne figure pas en tête de l'édition Houssiaux.

On devra joindre à cette notice quelques pages de la même George Sand sur Balzac, au tome IV de l'*Histoire de ma Vie*.

3° Théophile Gautier, *Honoré de Balzac*, dans *l'Artiste*, 1858, et un volume in-12, 1859, Poulet-Malassis ;

4° Taine, *Balzac*, dans *le Journal des Débats*, 1858, et *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, Paris, 1865, Hachette ;

5° Émile Zola : (*a*) *Le Roman expérimental*, 1880 ; — (*b*) *Les Romanciers naturalistes*, 1881 ;

6° André Le Breton, *Balzac, l'homme et l'œuvre*, Paris, 1905, Armand Colin.



ŒUVRES COMPLÈTES DE

VICTOR HUGO

1–4. Les Misérables. Tomes I–IV.
5. Les Contemplations.
6. Napoléon-le-Petit.
7. Ruy Blas, Les Burgraves.
8. Han d'Islande.
9, 10. Le Rhin. Tomes I, II.
11–13. La Légende des Siècles. Tomes I–III.
14. Marie Tudor, La Esmeralda, Angelo.
15. Les Feuilles d'Automne, Les Chants du Crépuscule.
16, 17. Notre-Dame de Paris. Tomes I, II.
18. Dieu, La Fin de Satan.
19. Le Roi s'amuse, Lucrèce Borgia.
20. Histoire d'un Crime.
21. L'Art d'être Grand-Père.
22. Bug-Jargal, Le Dernier Jour d'un Condamné, Claude Gueux.
23. Les Châtiments.
24. France et Belgique, Alpes et Pyrénées.
25, 26. L'Homme qui Rit. Tomes I, II.
27. Les Voix intérieures, Les Rayons et les Ombres.
28. Théâtre en Liberté, Amy Robsart.

ŒUVRES COMPLÈTES DE VICTOR HUGO.

29. Actes et Paroles, I. Avant l'Exil.
30. Les Quatre Vents de l'Esprit.
31. Actes et Paroles, II. Pendant l'Exil.
32. Lettres à la Fiancée.
33, 34. Actes et Paroles, III. Depuis l'Exil.
35. Les Chansons des Rues et des Bois.
36. Cromwell.
37. Le Pape, La Pitié suprême, Religions et Religion, L'Âne.
38. Quatrevingt-Treize.
39, 40. Toute la Lyre. Tomes I, II.
41. Torquemada, Les Jumeaux.
42. William Shakespeare.
43. Odes et Ballades, Les Orientales.
44. Littérature et Philosophie mêlées, Paris.
45, 46. Les Travailleurs de la Mer. Tomes I, II.
47. L'Année terrible, Les Années funestes.
48. Choses vues (les deux séries).
49. Hernani, Marion de Lorme.
50, 51. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie. Tomes I, II.

Nelson
Éditeurs
189, rue Saint-Jacques
Paris

Calmann-Lévy
Éditeurs
3, rue Auber
Paris


N


N


UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 084204822